ACPL ITEM
DISCARDED

WOHNUNGSKULTUR UND MÖBEL DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

MIG

w
852

Trans Pete 133
8 139

REFERENCE

[redacted]

BASEMENT STORAGE

Rm Overnight

1/2 10

ACPL ITEM
DISCARDED

OVERSIZE

Seite 1143 Reservefüllen

Seite 41141 Gesamtansicht des Titelbl.

Seite 139 Zarge

Seite 155 Ganz Ansicht des
eckhaltigen Tirolers

Seite 156 Tischplatten Zarge

?

BAUFORMEN-BIBLIOTHEK
BAND XII

WOHNUNGSKULTUR UND MÖBEL DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

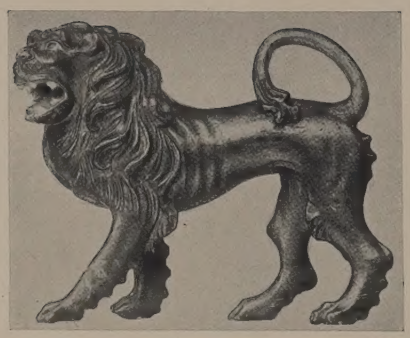
VON

FRIDA SCHOTTMÜLLER

ZWEITE UMGEARBEITETE AUFLAGE
MIT 590 ABBILDUNGEN

STUTTGART
VERLAG VON JULIUS HOFFMANN

THE PUBLIC LIBRARY



DRUCK DER HOFFMANN'SCHEN BUCHDRUCKEREI
IN STUTTGART UND DER STUTTGARTER
VEREINS-BUCHDRUCKEREI 1928
COPYRIGHT 1921 BY
JULIUS HOFFMANN,
STUTTGART

PRINTED IN GERMANY

Giuliano da Sangallo: Sandsteinrelief von einem Kamin

Früher Berlin, Sammlung A. von Beckerath

1214852

VORWORT ZUR ERSTEN UND ZWEITEN AUFLAGE

Aufgabe dieses Buches ist es, Raumkunst und Wesensart der einzelnen Möbel der italienischen Renaissance zur Anschauung zu bringen. Jene war durch Malereien der Epoche und wiederhergestellte Innenräume, diese durch eine Auswahl von Einrichtungsstücken und dekorativen Steinbildwerken am ehesten deutlich zu machen. Das Bild zu vervollständigen, sind etliche Beispiele von bronzenem Hausgerät, Kissen und Ledertapeten beigefügt. Auf Stoffe ward verzichtet, weil oft dieselben Muster zur Wandbespannung und Bekleidung dienten. Das 17. Jahrhundert ist verhältnismäßig reich vertreten, doch nur, wo es in der Hauptsache die Tradition der Hochrenaissance bewahrt hat.

Entgegen dem Brauch ist die neue Auflage nicht vermehrt worden. Nicht die Menge, sondern die Auswahl bestimmt den Wert einer Darstellung. Deshalb wurden 70 Abbildungen durch andere ersetzt, deren Urbild von besserer Erhaltung oder ohne reiches Beiwerk edler in der Form ist oder als charakteristischer Typus bisher gefehlt hatte. —

Studien in Amsterdam, London, Paris, Wien, den größeren Sammlungen in Deutschland und Italien, sowie zahlreicher im Handel vorgekommener Möbel ermöglichten eine sorgfältige Nachprüfung des Gebiets, die auch dem Text zugute gekommen ist. Nur die in Amerika befindlichen Schätze konnten nicht genügend berücksichtigt werden.

Deutsche und ausländische Museumsleiter, Fachgelehrte, Sammler und Händler haben meine Arbeit bereitwillig durch Auskünfte und Überweisung von Photographien gefördert. Bei der ersten Auflage geschah dies insbesondere durch die Herren Exzellenz von Bode, Generaldirektor Dr. von Falke und Direktor Dr. Jessen-Berlin †, Direktor Dr. Back-Darmstadt, Dr. Figdor-Wien †, Direktor Dr. Graul-Leipzig, Professor Dr. O. Lanz-Amsterdam, Direktor Dr. Maclagan-London, Direktor Dr. Malaguzzi-Valeri-Bologna, Direktor Dr. Robert Schmidt-Frankfurt a. M. (jetzt Berlin), Professor Dr. Schubring-Hannover, L. Silten und Geheimrat Dr. E. Simon-Berlin, das Auktionshaus R. Lepke ebenda, sowie die Herren Stefano Bardini, Elia Volpi und Luigi Grassi in Florenz, L. Bernheimer, Julius Böhler und A. S. Drey in München. Für die zweite Auflage verdanke ich wertvolle Stücke und Nachweisungen Prinz Georg von Bayern in München, sowie den Herren Dr. Berliner vom Nationalmuseum in München, Präsident Camillo Castiglioni und Dr. Planiscig in Wien, Geheimrat von Falke in Berlin, Dr. Freiherr von Hadeln in Florenz, Regierungs-Baumeister Dr. Kleeberg in Darmstadt, Professor Dr. Lanz in Amsterdam und Direktor Dr. Valentiner in Detroit (U.S.A.), der Direktion des Castello Sforzesco in Mailand und des Victoria und Albert Museum in London, sowie den Firmen Hermann Ball, Hermann Gerson und den Pygmalion-Werkstätten in Berlin, Bellini in Florenz, Jacques Seligmann in Paris, Barzanti und Sangiorgi in Rom.

Berlin, 1. Januar 1928. FRIDA SCHOTTMÜLLER

Mittelitalienisch 15. Jahrhundert. Wappen der Montefeltro
Urbino, Palazzo Ducale

Phot. Alinari

1. Umbrien Ende 15. Jahrhundert: Kaminfries

Gubbio, Palazzo Ducale

WOHNUNGSKULTUR UND MÖBEL DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

I. DAS HAUS UND SEINE EINRICHTUNG

Während des Mittelalters waren die Kirche und ihr Schmuck die wichtigsten Aufgaben bildender Kunst. Am Gotteshause fanden der romanische und der gotische Stil reiche, vielartige Ausgestaltung. Der Profanbau stand durchaus an zweiter Stelle; er entnahm für seine besonderen Zwecke die am Kirchenbau entwickelten Formen, und selbst in Königspalästen fehlte manche Bequemlichkeit, die heute im bescheidensten Bürgerhause selbstverständlich ist. Erst als dies erste große Zeitalter christlicher Kultur zu Ende ging, bereitete sich ein Umschwung vor. — Politisch war Italien damals ein Bündel vieler kleiner Gemeinwesen, die ohne große Macht und den notwendigen Zusammenschluß von ausländischen Staaten angegriffen oder gegen einander ausgespielt wurden; sich auch sonst gegenseitig bekriegten und durch Parteikämpfe oft im Innern erschüttert wurden. Aber zugleich erwuchs der Kapitalismus in den italienischen Stadtstaaten und führte zu gesteigerten Bedürfnissen in der Lebenshaltung. Mehr aber war es die andere Auffassung des menschlichen Daseins, die einen Umschwung des inneren und äußeren Lebens herbeiführte. Der Erdenbürger begann seit dem 13. Jahrhundert das irdische Dasein nicht nur als eine Vorbereitung auf das im Jenseits zu betrachten. Mehr und mehr entdeckte er die Größe und Schönheit der irdischen Welt und strebte nach ihrem Besitz; geistig durch Erkenntnis, im Leben durch Genuß. — Es ist kein Zufall, daß die mittelalterlichen Dome weit emporragen über die sie umgebenden Häuser, während die italienischen Kirchen der Renaissance oft kleiner sind, als die gleichzeitig entstandenen Paläste. Selbst wenn man die Prachtentfaltung gotischer Kathedralen nicht als Ausdruck gesteigerten Gefühls, sondern als eine Verweltlichung betrachtet, als eine allzu deutliche Sichtbarmachung des Innerlichsten, ist die dann folgende Verlagerung des Interesses doch unverkennbar. — Die Betonung hatte sich verschoben; der Mensch, im besonderen der Italiener, war sich seiner Würde und Bedeutung bewußt geworden, und dies neue Lebensgefühl erweckte ganz neue Forderungen an die Lebensführung, nicht zuletzt auch an Repräsentation und Bequemlichkeit im eigenen Hause.

Infolge der damals häufigen Bürgerkriege waren die Rathäuser und Paläste der Adeligen mehr und mehr zu festen Burgen geworden, deren wichtigste Aufgabe war, dem andringenden Feinde Trotz zu bieten[1]). Dicke Mauern aus wenig behauenen starken Steinblöcken errichtet; die Obergeschosse mitunter vorspringend und mit einem Erker oder Söller versehen; im Erdgeschoß ein eisenbeschlagenes Tor und kleine, hochgelegene und vergitterte Fenster[2]). Schmale, steile Steintreppen. Die Wohnzimmer in den oberen Stockwerken groß und hoch,

[1]) Daneben hat es noch zu Dantes Zeit viele Holzhäuser in Florenz und sonst gegeben. (Vgl. Davidsohn, Geschichte von Florenz, IV, S. 253.)

[2]) Das beste Beispiel solches mittelalterlichen Burgpalastes ist der Palazzo Davanzati in Florenz, der um 1910 von Elia Volpi wiederhergestellt, mit Mobiliar im Stil der Renaissance ausgestattet und öffentlich zugänglich gemacht worden war. Die erste in der Hauptsache gute Einrichtung ward während des Weltkrieges nach Amerika verkauft (Abb. 58, 60 ff.). Vor etwa einem Jahre ward auch die zweite veräußert, und ebenso der Palast, der seitdem nicht mehr zu sehen ist. — Unter den Fürstenschlössern dieses burgartigen Stils ist in der äußeren Erscheinung das Kastell der Este in Ferrara am besten erhalten. Das jüngere Castello Sforzesco in Mailand ist ein Palast im Stil der Renaissance, aber wie eine Festung mit Mauern und Graben umgeben.

aber nur mit dem nötigsten Hausrat versehen und mit geringem Schutz gegen Wärme und Kälte. So waren die Häuser der Vornehmsten. Die Wohnung des kleinen Mannes war enger und niedriger und in der Ausstattung überaus bescheiden [1]).

Im 14., mehr noch im 15. Jahrhundert wurden die Unruhen seltener und infolge gefestigter Machtverhältnisse schneller unterdrückt. Jahre inneren Friedens begannen häufiger zu werden. Die steigende Macht einzelner Städte und Fürsten begünstigte den Handel, wie auch die Entwicklung des Handwerks; die allgemeine Wohlhabenheit nahm zu. Beeinflußt von diesen glücklichen Verhältnissen, mehr noch sie fördernd, war die wachsende Beschäftigung mit geistigen Dingen. Sie weckte und steigerte das Bedürfnis einer schönen Umgebung — im 14. Jahrhundert kam es auf, die Wohnräume mit Tafelbildern zu schmücken —, und zugleich gewisser Bequemlichkeiten, die der geistig Arbeitende braucht, ohne daß sie dem primitiv Denkenden unmittelbar Bedürfnis sind. So wurde der Luxus, den das ausgehende Mittelalter schon in der Kleidung gekannt hatte, seit dem 15. Jahrhundert, auch in der Wohnung und Lebenshaltung des Wohlhabenden selbstverständlich. Es waren dies nicht nur die alten Adelsgeschlechter, wie die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara und die Montefeltro in Urbino. Auch manche Bürgerfamilie war durch geschäftliche Tüchtigkeit und politische Klugheit in die Höhe gekommen, wie die Mediceer in Florenz und die Chigi aus Siena; und den Päpsten ward es mehr und mehr Gewohnheit, ihre Verwandten aufs reichste mit irdischen Glücksgütern auszustatten. So wuchs die Zahl derer, die, über der Menge stehend, durch ihre Ansprüche an das Leben Kultur und Zivilisation fördern konnten.

2. Rom um 1475. Altarschranke. Marmor
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Schon das Äußere des Palastes mußte nunmehr durch Größe und Schönheit, Reichtum und Kunstsinn seines Besitzers offenbaren [2]). Die derben Rusticaplatten wurden nicht mehr zu festungsartiger Wirkung eng zusammengeschlossen, sondern gegliedert durch die Betonung der Fugen, oder sie waren nur am Erdgeschoß verwendet. Häufiger waren die Steinplatten fein geglättet, oder unedles Material wurde durch Putz verkleidet. Nur im Norden und im östlichen Mittelitalien, wo wenig Steinbrüche vorhanden sind, bildete sich ein eigener, geschmackvoller Backsteinstil aus. — Fries und Gesims, der Antike nachgebildet, trennten die Stockwerke und schlossen die Masse nach oben mit wirkungsvoller Betonung ab. Wie für das deutsche Haus bis zum Barock der steile Giebel nach der Straßenfront selbstverständlich war, ist es der horizontale Abschluß für den Profanbau Italiens durch die Jahrhunderte hindurch gewesen. — Dazu kamen schon im 15. Jahrhundert neben den wagerechten die vertikalen Teilungen auf; Pilaster, seltener Halbsäulen, wurden in gleichen Abständen, später in solchen von wechselnder Breite — rhythmische Travéen bildend — an der Front verteilt. Die Fenster der unteren Stockwerke blieben klein, wenn in einfacheren Wohnhäusern nicht Verkaufsläden und Werkstätten hier eingebaut wurden. Die oberen Geschosse wurden und werden jenseits der Alpen, als die gesünderen, zum Wohnen bevorzugt [1]). Auch in der Ausstattung pflegen sie reicher zu sein als das Erdgeschoß. — Glasfenster aus der Epoche der Renaissance sind nur in Kirchen erhalten; aber aus Inventaren ist seit Ende des 13. Jahrhunderts ihr gelegentliches, nicht häufiges Vorkommen im Privathaus und Klöstern erwiesen. Doch waren sie dreihundert Jahre später noch keineswegs allgemein [2]). Meist waren sie aus runden, in Blei gefaßten Scheiben (Butzen) zusammengesetzt, die in Frankreich und Flandern, Venedig und Florenz hergestellt wurden. Häufiger waren, nach alten Berichten, die Fensterrahmen mit hellem, geöltem oder gewachstem durchsichtigem Stoff bespannt, der mitunter bemalt war [3]). Die Rahmen waren senkrecht und wag-

[1]) Auffallend ist in den von Davidsohn (a. a. O. I, S. 761 und IV, S. 325 ff.) veröffentlichten Inventaren der Kontrast zwischen dem bürgerlichen, nicht etwa ärmlichen Hausstand und dem Luxus in der Wohnung eines Bischofs.

[2]) Man vergleiche daraufhin die Palastfassaden Brunelleschis und Albertis mit denen von Palladio und Alessi, den Palazzo di Venezia mit dem Palazzo Farnese zu Rom oder die Borgiagemächer im Vatikan mit der Sala Regia ebenda. Abbildungen bei J. Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Bauformen-Bibliothek Band 11) 2. Aufl. 1926 und C. Ricci, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien (Bauformen-Bibliothek Band 13).

[1]) Bedeutsam in diesem Zusammenhang sind Nikolaus V. Pläne zum Neubau des Vatikan um 1450, der — Burg und Schloß zugleich — mit weiten Hallen und Gärten umgeben werden sollte. Das zweite Stockwerk war, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet, als Winterwohnung gedacht, während das Obergeschoß für Frühling und Herbst bestimmt war. (Pastor, Geschichte der Päpste I, S. 425)

[2]) Vgl. A. Schiaparelli, La Casa Fiorentina. Firenze 1908 Bd. I, S. 124 und Davidsohn a. a. O. IV, S. 13 und 327.

[3]) Vgl. Schiaparelli a. a. O. S. 128 ff. sowie C. von Stegmann und H. von Geymüller: Architektur der Renaissance in Toskana (München, Bruckmann) Bd. XI, S. 5—7. In beiden Werken charakteristische Abbildungen nach Gemälden und Intarsien.

recht geteilt, und Scharniere gestatteten das Öffnen einzelner Teile; die unteren Hälften waren nach außen aufzustellen. Ähnlich waren die hölzernen Fensterläden (Imposte) eingerichtet, die bis in die Renaissance hinein zu größerer Haltbarkeit mit dicken Nägeln in langen Reihen besetzt waren. Auch sie erfuhren in einigen Teilen Italiens eine reiche Ausgestaltung, wurden seit dem späten 15. Jahrhundert gelegentlich mit Intarsien und Schnitzereien verziert [1]). In Florenz hat man sie damals noch ganz schlicht gebildet; und farbiger Anstrich oder Verzierung durch Malerei ist seltener als in Deutschland [2]). Im Innern haben bereits im Mittelalter außerdem Vorhänge die Fensteröffnungen umgeben und verhüllt.

Die Wohnräume pflegten im vornehmen Haus der Renaissance weiträumiger zu sein als die gleichzeitigen in Deutschland. Dem Südländer fehlt der Sinn für das Intime, und er kennt nicht den Begriff der warmen Behaglichkeit. Zu lange währt dort der heiße Sommer oder zum mindesten eine Temperatur, die langen Aufenthalt im Freien gestattet. So ist der Italiener es seit dem Altertum gewöhnt, viel mehr in der Öffentlichkeit zu leben als wir. Geschäft und freundschaftliches Gespräch werden auf der „Piazza" erledigt, und die Frau der kleineren Stadt pflegt häusliche Arbeit soweit als angängig noch heute vor der Haustür zu verrichten [3]). Nur für den Reichen und Vornehmen, der es für passend hält, sich von der Öffentlichkeit zurückzuziehen, ist die Wohnung ständiger Aufenthalt [4]). Diese Lebensführung hat die Ausstattung des Hauses von jeher entscheidend beeinflußt. Die des Bürgers ist in Italien viel primitiver als bei einem Nordländer, der in gleichen Verhältnissen lebt; und der Palast der Vornehmen ist im Innern mehr auf Repräsentation als auf Bequemlichkeit gestimmt. Im 15. und 16. Jahrhundert ist das nicht anders als heute gewesen. Am wichtigsten aber für die Ausgestaltung des Innenraumes war das Formgefühl des Italieners im Zeitalter der Renaissance. Er vermied jede undeutliche, nur angedeutete Form in Architektur, Plastik und Malerei; und wie es ihm Bedürfnis war, an gegossenen und gemeißelten Figuren Geste und unwillkürliche Bewegung eindeutig zu charakterisieren und die Gestalten seiner Fresken leicht übersehbar zu gruppieren, so mußte auch beim Außenbau und Innenraum jede Form klar und präzis und die Gesamtwirkung von architektonischer Strenge sein. Die kubische Hohlform bleibt beim Saal und beim kleinen Gemach immer deutlich, während diesseits der Alpen oft dieser wichtigste Eindruck durch überreichen Schmuck verdunkelt ist. Gemalte Interieurs — im Original sind solche mit vollständiger Ausstattung ja nicht erhalten — lassen das ebenso erkennen, wie die auf uns gekommenen einzelnen Möbel. Die besten von ihnen wirken in erster Linie immer als zusammengefaßte, gut gegliederte Masse. Hierin liegt ihr Wert für unsere Zeit.

3. Andrea della Robbia (?): Relief in buntglasiertem Ton

Früher Berlin, Sammlung A. v. Beckerath

Charakteristisch in diesem Zusammenhang ist auch die Vorliebe für Stein und ihm verwandtes Material. Er liefert den Bodenbelag, wird an den Wänden fast niemals ganz mit Holz verkleidet, wie oft in jener Zeit im Grenzgebirge und jenseits der Alpen [1]), und was noch wichtiger ist, viele Formen der Bau- und Möbeltischlerei ahmen in freier Nachbildung steinerne Architekturformen nach [2]).

In Prachträumen pflegte man den Fußboden (pavimento) [3]) mit quadratischen Marmorplatten zu belegen, die schachbrettartig in kontrastierenden Farben aneinander gereiht waren. Schmale Längs- und Querstreifen schoben sich mitunter dazwischen. Unruhiger wirkte das bunte Würfelmosaik aus vielen kleinen Steinen, das besonders in Rom — unter dem Einfluß mittelalterlicher Kosmatenarbeit — noch im 15. Jahrhundert häufig verwendet wurde. Für das Bürgerhaus aber waren gebrannte Ziegelsteine das immer wieder benutzte Material. In der Regel

---

[1]) Intarsien auf Borgognones Fresken in der Certosa bei Pavia. Prächtige Schnitzereien sind innen an den Läden der Vatikanischen Stanzen (Abb. 535/6).

[2]) Schiaparelli a. a. O. S. 118. — Außerdem kommen auf Bildern (Carpaccio, Traum der Hl. Ursula, Abb. 42) durchbrochene Holzgitter vor den Fenstern vor, ein Typus, der vom Orient eingeführt sein dürfte.

[3]) Deshalb spielt der Hof auch eine größere Rolle im Süden und ist häufig zum Schutz gegen Regen und Sonnenstrahlen mit Säulenhallen umgeben.

[4]) Doch befand sich nahe dem Palast oft die Loggia, eine offene Halle, die das Verweilen einer größeren Gesellschaft im Freien möglich machte.

[1]) In Oberitalien — also nahe den Alpen — ist die hohe Täfelung am häufigsten. Das seltene Beispiel eines ganz getäfelten Raumes ist die Sala della Mercanzia im Cambio zu Perugia (Abb. 56).

[2]) Das gilt von Säule und Pilaster, Gebälkteilen, Konsolen und langgestreckten Voluten, wie auch von Eierstab und Perlschnur, Mäander und Flechtband, Muschelfries und reicheren Motiven. Doch ist das Material kaum je vergewaltigt worden.

[3]) Vgl. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I., S. 434/5.

4. Florentinischer Festraum um 1450 (Gastmahl der Aeneas und der Dido). Truhenbild

Hannover, Kestner-Museum

nahm man naturfarbige, rauhe oder gerippte, von quadratischer oder sechseckiger Form. Sollte eine reichere Wirkung erzielt werden, überzog man sie mit farbiger Glasur und legte die gelben und grünen, weißen und roten wie die kostbaren Marmorplatten schachbrettartig zusammen. Endlich kamen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch bemalte Fliesen mit geometrischen und heraldischen Motiven auf, die im engen Beieinander gelegentlich an orientalische Gewebe erinnern[1]). Solche mit reizvollen Renaissance-Ornamenten (Grotesken) sind in Siena geschaffen worden, wie der heute in verschiedenen Sammlungen verstreute, aufs reichste gemusterte Boden des Palazzo Piccolomini beweist[2]). Auch die Majolika-Fabriken von Montelupo und die berühmte Bildnerwerkstatt der Robbia zu Florenz haben solche Fliesen geliefert, letztere für keinen geringeren Ort als die päpstlichen Wohngemächer (Stanzen) und die Loggien des Vatikans[3]). Hier gab es weder in der Farbe, noch in der Zeichnung, eine Angleichung an die übrige Dekoration des Raumes. Erst um 1552/3 sind in der Laurenzianischen Bibliothek Motive von Michelangelos prächtiger Decke durch Tribolo am Boden in Terracotta und gefärbtem Kitt wiederholt. Auch in den wenig jüngeren Prunkräumen des Palazzo Vecchio zu Florenz kehren in dem Muster aus gelb und roten Terracottaplatten die Hauptlinien der Deckeneinteilung wieder.

In Frankreich gewebte Teppiche, zum Teil nach dortigem Geschmack, zum Teil nach orientalischen Motiven hergestellt, kommen schon im späten Mittelalter vor. In einfachen Häusern waren sie durch Binsenmatten oder lose gestreute Binsen ersetzt. Echte Orientteppiche sind dagegen als Bodenbelag bis zum 15. Jahrhundert in Wohnräumen ziemlich selten, doch ist ihr gelegentliches Vorkommen schon im 14. Jahrhundert durch Malereien bezeugt. Als besondere Kostbarkeit sind sie hier öfters auf den Stufen der Madonnen- und der Fürstenthrone ausgebreitet. Am frühesten fanden sie eine weitere Verbreitung in Venedig, der offenen Tür Italiens zum Orient, und später muß ein starker Import dieser köstlichen Knüpfarbeiten nach der apenninischen Halbinsel stattgefunden haben.

Auch an der Wand dürfte das Gewebe zunächst nur in den Häusern der Reichsten zu finden gewesen sein. Das kältere Klima und ein anderer Geschmack ließen die Bildwirkerei in Frankreich und in den Niederlanden sehr viel früher zur Entfaltung kommen; und bis zum 16. Jahrhundert waren Bildwirker aus jenen Ländern in Italien häufig tätig. Aber es ist charakteristisch, daß man be-

[1]) Abbildungen bei J. Baum a. a. O. S. 171 und 172.

[2]) Abbildungen bei Lehnert a. a. O. I., S. 516.

[3]) Vgl. Schiaparelli a. a. O. S. 136. Die runden Majolikaplatten im Victoria und Albert-Museum zu London Nr. 7632 bis 7643 (Katalog von J. C. Robinson... Italian Sculpture, S. 59 und A. Marquand, Luca della Robbia — Princeton-London 1914 — S. 89 ff.), die in primitiver Malerei allegorische Figuren der zwölf Monate zeigen, wurden früher mit L. della Robbias dekorativen Arbeiten für das Studierzimmer Piero Medicis wohl irrtümlich in Verbindung gebracht, wenn schon die Herkunft aus Palazzo Medici-Riccardi möglich ist. Hier soll die gewölbte Decke und der Fußboden (?) mit bemalten Majolikaplatten belegt gewesen sein.

5. Verona um 1500 (Giolfino?). Zimmer mit bemalter Täfelung
Amsterdam, Sammlung Prof. O. Lanz

reits im 14. Jahrhundert aufgehängte Stoffe nicht selten in Wandmalereien nachgeahmt hat. Freilich in den meisten Häusern ist bis in die Renaissance hinein die Wand nur geweißt worden. Aber bei steigendem Reichtum mußte das Fresko, das, an hohen Kirchenwänden sich ausbreitend, zur bedeutendsten Aufgabe italienischer Malerei erwachsen war, auch das Privathaus erobern; Meister wie Castagno und Botticelli, Mantegna und Raffael, Pierino del Vaga, Dosso Dossi und zahlreiche andere, haben vornehme Wohngemächer mit Wandmalereien verziert. Es hieße ein wichtiges Kapitel italienischer Kunst schreiben, wollte man auf alle Darstellungen aus Geschichte und Dichtung eingehen, die im Zeitalter der Renaissance im Profanbau entstanden sind [1]). — Im ganzen war die reichere Verzierung durch Malerei dem oberen Teile der Wände vorbehalten. Schon im 14. Jahrhundert sind Ausblicke in Landschaften, meist Baumreihen, nicht selten, und Leonardo da Vinci hat dies Motiv in der Sala della Asse im Mailänder Kastell zu grandioser Monumentalität gesteigert; auch Correggio, Giovanni da Udine u. a. haben Wölbungen laubenartig ausgemalt. Der Hauptteil der Wand ward meistens in Felder gegliedert und mit heraldischen oder geometrischen Motiven verziert. Sie erscheinen tapetenartig straff auf der Mauer ausgebreitet oder als Verzierung leicht gefälteter Stoffe. Gelegentlich kommt eine merkwürdige Verbindung mit der Landschaftsdarstellung vor, wenn nämlich die Gewebe — oder große Pelzdecken (Abb. 41) — an den Zweigen der Bäume aufgehängt scheinen [2]).

Die Holztäfelung (spalliera) über das untere Teil der Wand hinaus war in Mittel- und Unteritalien nur in öffentlichen Profanbauten — Rat- und Zunfthäusern — häufiger anzutreffen. In Sakristeien verbarg man oftmals Wandschränke hinter ihr; und dies Motiv wurde, wie viele andere dann, vom Privathaus übernommen. So werden in den Inventaren der Medici solche erwähnt, und das Studio Francescos I. im Palazzo Vecchio ist ein Beispiel prunkhafter Holzverkleidung aus der Spätrenaissance (Abb. 70).

Die etwa mannshohe Täfelung pflegte man in senkrecht gestellte Rechtecke zu gliedern; bei geringer Höhe erschienen liegende Felder oft besser angebracht; oder architektonischem Rhythmus zuliebe wechselten sie miteinander oder mit quadratischen Füllungen ab. Schmale Randfriese oder reiche Felderfüllungen in Intarsia belebten die braune Fläche; auch landschaftliche Motive, Stilleben und allerlei perspektivische Darstellungen, die letzten Endes auf eine Täuschung ausgingen, waren hier eingelassen (Abb. 69). So hat die Stanza della Segnatura im Vatikan ursprünglich prächtige Täfelung von Fra Giovanni da Verona mit reizvollen Veduten besessen [1]). Und noch phantastischer durch seine illusionistischen Tendenzen ist das kleine Arbeitszimmer des Herzogs Federigo da Montefeltro im Schlosse von Urbino. Die Wandverkleidung täuscht offene Schränke mit Büchern und allerlei Gerät sowie Bänke vor, auf denen Waffen, Instru-

[1]) Abb. bei Baum a. a. O. S. 146—153.

[2]) Wichtige Fragmente älterer Profanmalerei außerdem im Museo von S. Marco zu Florenz, veröffentlicht in „Il Centro di Firenze" (Florenz, Bemporad 1900). — Schiaparelli, a. a. O. S. 146/7, leitet das zuletzt genannte Motiv von den zeltartigen Unterkünften der kriegslustigen Barone ab. Die renaissancemäßige Umbildung dieser spätmittelalterlichen Illusionsmalerei bilden die Wandbespannungen aus Stoff oder Leder an hölzerner Leiste, die in Venedig öfters die Täfelung ersetzten (Abb. 42, 48, 50). — Die älteste Historienmalerei in einem Privathaus ist die Darstellung einer französischen Novelle, der Kastellanin von Vergi, im Palazzo Davanzati (Abb. 67).

[1]) Vasari, Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau, Bd. IV. S. 213.

mente und Schriftwerke in buntem Durcheinander liegen (Abb. 57). Leider sind die achtundzwanzig Bilder berühmter Geisteshelden, die einstens hier die oberen Wandteile schmückten, nicht mehr an Ort und Stelle, sondern in verschiedenen auswärtigen Museen verstreut [1]), so daß der Gesamteindruck nur vorgestellt, nicht mehr gesehen werden kann [2]). Ähnliches gilt auch von den schönen Wohngemächern (il Paradiso) der Isabella d'Este in der Reggia zu Mantua, die durch feine Verhältnisse, den harmonischen Zusammenklang reicher Dekoration (Schnitzerei, Intarsien und farbiger Marmorverzierung) und die gepriesene Aussicht zu den Juwelen italienischer Wohnkultur gehört haben (Abb. 69). Ernster ist der Eindruck bei der ausschließlichen Verwendung ornamentaler Intarsien und der Beschränkung auf zwei Farbentöne, wie auf Ghirlandajos Fresko der Mariengeburt in S. Maria Novella zu Florenz. Hier ist zudem ein Relief statt bunter Malerei im oberen Wandteil angebracht (Abb. 45).

Phot. Brogi

6. Fra Filippo Lippi: St. Augustin in seiner Zelle (Ausschnitt)
Florenz, Uffizien

Manche Täfelung mag später zerstört worden sein, weil die Mode wechselte oder Teppiche, die bis zum Boden reichten, aufgehängt werden sollten. Vielleicht hat auch der Wunsch, hier angebrachte Gemälde anders zu verwenden, mitunter den Ausschlag gegeben [3]). Auf jeden Fall schloß die Täfelung mit einer profilierten Leiste ab, die in Manneshöhe die Breite eines Wandbrettes haben konnte, und dann waren Bronzestatuetten und kleineres Hausgerät hier aufgestellt; während größere Bildwerke ihren Platz auf dem Kamin oder über der Türumrahmung fanden [4]) (Abb. 48, 50 und 42).

War der obere Wandteil weiß verputzt, wurden einzelne Bilder hier aufgehängt oder die Fläche — wie im Studio von Urbino — ganz mit ihnen bedeckt. Charakteristisch für die Epoche der Hochrenaissance ist eine architektonische Gliederung der Wandflächen, horizontal durch besondere Dekorierung des unteren Teils, auch wenn er nicht getäfelt ist, vertikal durch Lisenen und Pilaster. Ja mitunter bringt man seit der Mitte des 16. Jahrhunderts fast rund gebildete Statuen zwischen den Gemälden an, die ihrerseits — das gilt auch von Fresken — mit plastischem Stuckrahmen umgeben sind. So in der Sala Regia im Vatikan und dem prunkhaften Korridor im Palazzo Spada zu Rom.

Damals war eine überaus reiche Ausstattung vornehmer Wohngemächer mehr und mehr Regel geworden, besonders in Venedig. Francesco Sansovino [1]) berichtet von zahllosen Palästen in der Lagunenstadt, deren Zimmerwände mit Bildwirkereien, Seidenstoff [2]) oder gepreßtem Leder [3]), verkleidet und deren Boden ganz mit Teppichen belegt war. Auch in den Bürgerhäusern waren diese häufig. Nur vereinzelt kommt solcher Luxus schon bald nach 1500 vor. Denn trotz des Grafen Castiglione Lob in seinem Buche „Der Hofmann" sind die Gemächer im Schloß von Urbino anspruchsloser im Dekor und Mobiliar als die eben geschilderten gewesen. — Viel prächtiger war die Wohnung der römischen Kurtisane Imperia, die etwa gleichzeitig Bandello in seiner 42. Novelle beschreibt. Ihre Zimmer waren ganz mit Sammet und Brokat, eines sogar mit golddurchwirktem Stoff, bezogen, während feinste Teppiche den Fußboden ganz bedeckten. Neben reich verzierten

[1]) Bombe, Justus von Gent in Urbino. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1. Bd. 3. Heft (Berlin 1909) S. 111 ff.

[2]) L. Venturi glaubt (L'Arte XVII, 1914, S. 450—459), daß Baccio Pontelli (als Intarsiator ein Schüler Franciones und Giuliano da Maianos) die Wandtäfelung zwischen 1477 und 1482 gearbeitet habe, die drei Kardinaltugenden nach einem Entwurf Francesco di Giorgio Martinis.

[3]) Schiaparelli, a. a. O. S. 168 ff, nimmt von vielen, früher als Truhenbilder angesprochenen Malereien an, daß sie in oder über der Täfelung gesessen haben (vgl. Abb. 5), während Schubring (Cassoni-Leipzig 1915, S. 9—11) vermutet, daß Intarsien die Unterwand beherrschten und gemalte Bilder über derselben angebracht gewesen seien.

[1]) Die umfassendsten Wandvertäfelungen und Verkleidungen durch Stoffe oder Leder entstanden in Oberitalien, besonders in Venedig (Abb. 42). Aus späterer Zeit prachtvolle Holzverkleidungen im Dogenpalast und in Brüderschaftshäusern (Abb. 74 und 73). — In Mittelitalien kommen auch Marmorpaneele und Nachahmungen solcher vor.

[1]) Venezia nobilissima (Venedig 1580) S. 142.

[2]) Als eine Verirrung erscheinen die aus Seide gewebten venezianischen Pilasterdekorationen mit Trophäen, wie sie die Stoffsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums besitzt.

[3]) Die Ledertapeten, eine kostbare Rarität, die häufig bemalt und mit Gold und Silber verziert waren, sind wahrscheinlich aus Spanien eingeführt worden. Vgl. Abb. 583 4 und Schiaparelli a. a. O. S. 229 30.

Möbeln fand man hier Prunkvasen aus farbigem Marmor und auf dem Tisch mit einer feinen Sammetdecke in der Mitte ein Musikinstrument und kostbare Bücher. Und in der 4. Novelle schildert der Dichter ein Schlafgemach, dessen Wände mit rotem, reich besticktem Sammet bekleidet waren. Hier werden außer dem Prunkbett nur ein Tisch, vier Lehnstühle aus rotem Sammet, acht geschnitzte Truhen und mehrere Gemälde Leonardo da Vincis aufgeführt. Wenn auch — dieser Bilder wegen — das Ganze mehr wie dichterische Erfindung, als wie Beschreibung eines bestimmten Raumes klingt, ist doch zum mindesten wahrscheinlich, daß es damals Gemächer mit solcher Ausstattung gegeben hat[1]).

Endlich der obere Abschluß von Saal und Zimmer[2]). In Nachahmung des Kirchenraumes und öffentlicher Säle war er mitunter gewölbt; aber die Regel war im Privathaus die flache Balkendecke. Bis ins 15. und 16. Jahrhundert ließ man die einfache Konstruktion der parallelen braunen Hölzerlagen sehen und betonte die tragenden Balken durch leicht vorspringende, kleine Konsolen. Daneben entwickelte sich wohl in Anlehnung an antike Steindecken das Kassettenmotiv, ward allmählich reicher ausgebildet und mit Schnitzereien versehen; bis endlich diese mehr und mehr Selbstzweck wurden und größere architektonische Gliederungen mit quadratischen und Rhombenfeldern, Polygonen und Kreisen statt der gleichmäßigen Flächenfüllung in Aufnahme kamen. Anlaß zu dieser Umbildung war die plastische Dekorierung von flachen und gewölbten Decken, dann auch vom oberen Wandteil, durch Stuck und Gips[3]), die man farbig tönte, oder weiß gehalten nur leicht mit Gold auflichtete, oder schließlich in reizvollem Wechsel mit Malereien anbrachte. Diese selbst mußten im 15. Jahrhundert häufig gotische Wölbungen bedecken, bis das Privathaus die am Kirchenbau entwickelten neuen Formen der Renaissance übernahm und für seine besonderen Zwecke differenzierte. Wie im Mittelalter wurden Wand- und Gewölbemalerei auch weiterhin zu einheitlicher Wirkung gebracht. Nur ward statt flächenmäßiger Dekorierung eine Gliederung durch gemalte oder plastische Architektur die Mode. Doch ist auch diese Verzierungsweise nur schöner Schein, nicht aus der Konstruktion des Mauerbaus erwachsen. Und dasselbe gilt von den gewölbten Holzdecken der Renaissance, deren reizvollste wohl das schon erwähnte Kabinett der Isabella d'Este in Mantua deckt (Abb. 69).

Phot. Alinari

7. Paolo Uccello: Einfacher Kaufladen um 1450 (Predellenbild)

Urbino, Palazzo Ducale

Das wichtigste Ausstattungsstück außer den Möbeln war der Kamin[1]), der — seit dem 14. Jahrhundert in Italien gebräuchlich — in der Renaissance in vielen Wohn- und Schlafräumen vorhanden gewesen sein dürfte. Allmählich hatte sich seit ausgangs des Mittelalters die Feuerstelle, die zum Wärmen und zum Kochen im Bürgerhause diente (Abb. 7), zu einem sinngemäßen Aufbau dekorativer Architektur entwickelt. Zu Seiten hat man schon früh niedrige Steinbänke oder schmale Wände, die den Rauchfang stützten, angebracht (Abb. 543). Nun ward das Feuerloch im Zimmer oft breiter als hoch, und die abschließende Horizontale durch gebälkartige Architektur betont, während die Träger als Pilaster ausgestaltet oder mit davor gestellten Balustern, Säulen oder menschlichen Gestalten bereichert wurden; und ornamentale oder figürliche Reliefs breiteten sich über alle Flächen (Abb. 547—550). War es angängig, verlegte man den giebelförmigen Rauchabzug in die Wand, oder man verdeckte ihn mit plastischer Verzierung (Abb. 38 und 553)[2]). So wurde die schlichte, sachgemäße Umrahmung zu unruhiger Wanddekoration.

Bildnerische Ausgestaltung erhielten auch die Türen[3]). Näher noch als bei dem Kamin lag hier die Übernahme klassischer Formen; und zu dem plastischen Schmuck trat mitunter die Bereicherung durch verschiedenfarbiges Steinmaterial (Abb. 539/40). Es entsprach durchaus dem italienischen Geschmack für Weiträumigkeit wie dem neuen Bewußtsein von Menschenwürde und gesellschaftlicher Stellung, daß man die Durchgänge verbreiterte, überhöhte und reich verzierte; und der geschulte Sinn für das Architektonische forderte für das Loch in der Wand (beim Kamin wie auch hier) einen betonenden Abschluß (Abb. 533 ff.). Holzumrahmungen der Renaissance aus Profanbauten sind kaum erhalten, aber verschiedenartige Türflügel, die man am Außenbau nur in Felder geteilt und mit derben Nägeln oder mit Schnitzereien versehen hat, während man in Zimmern und Sälen Intarsia und plastischen Schmuck vereinte oder nur jener Verwendung

[1]) Vgl. Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance (5. Aufl.) S. 320.

[2]) Abbildungen bei Baum a. a. O. S. 159, 162—170.

[3]) Vgl. die ausführlichen Darlegungen über Deckenverzierung bei J. Burckhardt, a. a. O. S. 343—358.

[1]) Vgl. Schiaparelli a. a. O. S. 88 ff.

[2]) Einfache Feuerböcke kommen seit 1418 in Inventaren vor.

[3]) Abbildungen von Kaminen und Türen auch bei Baum a. a. O. S. 298/99, 177 ff.

fand (Abb. 522/3). Genügten für kleine Türen im Bürgerhaus schmale eingelegte Bänder, deren Gesamtwirkung keineswegs reizlos ist, wählte man bei größerer Prachtentfaltung plastische Friese und ornamentale oder figürliche Darstellungen für die Füllungen (Abb. 525 ff.); oder aber, die malerische Holzeinlage mußte gelegentlich Nischen mit Figuren, Blumenvasen und offene Schränke vortäuschen, in denen Bücher aufgestapelt lagen (Abb. 520—21)[1]. Wie beim Möbel wurden solche — für eine Tür durchaus nicht angebrachte — Motive im 16. Jahrhundert aufgegeben. Auch hier gewann ornamentale Schnitzerei in reichster Ausgestaltung die Vorherrschaft (Abb. 525—536). Doch kam daneben auch das Cinquecento wieder zu strenger Form durch die klare Betonung einzelner ausdrucksvoller Motive; so in den Türen der Uffizien, die Vasaris Stiltendenzen aufs Glücklichste zeigen (Abb. 528 und 532). Der Kirche blieb während der Renaissance die kostbarere Bronzetür vorbehalten. Den Anfang der Epoche charakterisieren Andrea Pisanos und Ghibertis Erztüren am Florentiner Baptisterium; den Ausklang die Fassadentüren am Pisaner Dom (Abb. 54). Als Besonderheit, zeitlich zwischen den zwei Gruppen entstanden, ist die merkwürdige Tür an der Libreria des Sieneser Doms, die, als lockeres Flechtwerk aus bronzenen, geflochtenen Stricken gebildet, abschließt und zugleich den Blick in den Nebenraum gestattet.

[1]) Zwei sehr schöne Türflügel mit rein ornamentalen Intarsien aus dem Palast in Gubbio in der Sammlung Dr. Figdor † in Wien (Abb. bei Stegmann, Kunst und Kunsthandwerk X. 1907, S. 124). Andere noch im Schloß von Urbino.

Phot. Alinari

8. F. Pesellino: Einfaches Schlafzimmer in Florenz um 1450 (Wunderheilung)
Paris, Louvre

Man ist gewohnt, die Wohnkultur der Renaissance als Einheit zu betrachten, aber nur die klare Architektonik, die die Gesamtwirkung des Innenraums und jede einzelne Form bestimmt, ist charakteristisch für alle Phasen dieser Blütezeit. Die einzelnen Abschnitte sind überaus verschieden, und eine bedeutungsvolle Entwicklung läßt sich klar erkennen. Von einfachen Konstruktionsformen und der Betonung der starren Mauer kam man zu reicher Gliederung aller Flächen und zu ihrer entschiedenen Verdeutlichung durch Ausgestaltung und Verstärkung aller Profile. Die bunte Farbigkeit trat allmählich zurück, sie wurde gebändigt oder ganz ersetzt durch plastisches Beiwerk. Das gilt von Wandverkleidung und Möbel, von der Malerei wie auch von der Intarsia. Der Zusammenhang aller Teile wurde durch die Gleichheit der Motive oder gleicher Gliederung von Fußboden und Decke betont, oder diese ward durch Verzierung mit den Wänden dekorativ verbunden. Die halbhohe Täfelung wurde seltener, bedurfte man einer Teilung der Wände, ward sie auf andere Art erreicht[1]. Auch die Bespannung der Wände mit einfarbigen Sammet- oder Seidenstoffen, statt hier Verduren oder figurenreiche Bildwirkereien anzubringen, ist bezeichnend für den Wandel des Geschmacks. Zugleich verrät die prunkhaftere Ausstattung den zunehmenden Reichtum und das Bedürfnis, ihn zu zeigen.

[1]) Beachtenswert ist die senkrechte Teilung durch schmale Seidenbehänge auf Tizians Venus von 1538 in den Uffizien (Abb. bei Feulner, Kunstgeschichte des Möbels S. 91).

II. MÖBEL

Allgemeines

Mobiliar[2]), vom lateinischen mobilis abgeleitet, bedeutet beweglichen Hausrat im Gegensatz zu dem, was niet- und nagelfest im Wohnhaus ist. So dürfte das Wort letzten Endes keine Anwendung auf eingebaute Betten und Schränke finden, aber es fehlt eine andere

[2]) Allgemeine Literatur: Wilhelm v. Bode, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance (2. Aufl. Leipzig 1920). Von allgemeinen Darstellungen am wichtigsten: Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels (Berlin 1927) S. 77—120. — Ferner H. Schmitz, Das Möbelwerk (Berlin) Taf. 75 ff. Das Kunstgewerbe der Renaissance von G Swarzenski und W. Behncke in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I., S. 423 ff. Lessing, Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum (Berlin 1889—1905) Heft 12 (Truhen), 14 (Möbel des 16. Jahrh.) und 15 (Türen). A. G. Meyer, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen (Leipzig 1902 ff.). George Leland Hunter, Italian Furniture and Interiors. (London und New York o. J.) Hauptsächlich Mobiliar in amerikanischem und englischem Besitz in beiden Ländern und in Florentiner Villen. Ebenso:

9. Venezianisches Schlafzimmer. Holzschnitt von 1499

10. Venezianischer Wohnraum. Holzschnitt von 1499

zusammenfassende Bezeichnung für Ruhestätten, Behältnisse und Tische. Im Altertum ward der Charakter des Transportablen in Möbeln öfters durch die Gestaltung der Füße als Löwenpranken oder andere Tierformen zum Ausdruck gebracht. Ja dies Motiv ward auch auf Marmortische übertragen, obwohl deren Größe und wuchtige Schwere sie eher dekorativen Steinbildnereien als Möbeln ähnlich erscheinen läßt (Abb. 18).

So überaus wenig Holzarbeiten des Altertums erhalten sind, steht doch ein hohes handwerkliches Können schon für die griechische Blütezeit fest. Für Hausmöbel fand schon im 6. vorchristlichen Jahrhundert — das beweisen Vasenbilder — die Drechslerarbeit oft Verwendung, Furnierung, Intarsien und plastische Verzierung kommen an Särgen des folgenden Säkulums vor und dürften sich auch am Gerät der Lebenden befunden haben. Während des Hellenismus verfeinerte sich die Technik auf allen Gebieten, und der Luxus der römischen Kaiserzeit ist ohne Zweifel auch in der Wohnkultur stark zum Ausdruck gekommen. Aber der Italiener der Renaissance, der für Bauten und Bildwerke unmittelbare Vorbilder in antiken Werken fand, hat vermutlich von diesen Holzarbeiten kaum noch Reste gesehen; in der Hauptsache wohl Möbel aus Stein und Metall. Er war vielmehr auf die Typen des späten Mittelalters angewiesen, in denen sich freilich vereinzelt Reminiszenzen aus klassischer Zeit erhalten hatten. Die Bedürfnisse waren ja auch denen der jüngsten Vergangenheit weitaus ähnlicher, als solchen vor tausend Jahren, und eine schöpferische Ausgestaltung im Stil der Renaissance war nötig[1]), die als Leistung nicht geringer gewertet werden darf, als der Bau von Kirchen und Palästen.

Die Wohnkultur des gotischen Zeitalters stand diesseits der Alpen auf einer höheren Stufe als in Italien. Die

W. M. Odom, Italian Furniture. — Molinier, Histoire Générale des Arts appliqués à l'industrie (Paris 1896—1900) Bd. II, hauptsächlich Kirchenmöbel, z. T. veraltet. G. Ferrari, Il Legno nell'Arte Italiana (Milano o. J.). In der Hauptsache Kirchenmöbel, Decken, Täfelungen. — Über die Wohnkultur in einzelnen Städten: Molmenti, La Storia di Venezia nella Vita privata. Bd. II. (Bergamo 1906). G. Ludwig, Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance, Italienische Forschungen I (Berlin 1906). — Malaguzzi-Valeri, La Corte di Ludovico il Moro, Bd. I (Mailand 1913). — P. Toesca, La Casa Artistica (Sammlung Bagatti-Valsecchi, Mailand 1918). — Nederlandsche Musea I Nr. 16; Dedalo I, S. 47 ff., III, S. 452 ff. u. a. m.

Die wertvollsten Sammlungen italienischen Mobiliars befinden sich im Schloß- (früher Kunstgewerbe-) Museum zu Berlin, im Victoria und Albert-Museum in London, dem Museo Civico in Turin, dem Castello Sforzesco in Mailand, den Kunstgewerbemuseen in Frankfurt a. M., Leipzig und Wien, dem Landesmuseum in Darmstadt, und dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Auch sind in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen Gemälde, Bildwerke und Möbel zu schönem Gesamteindruck vereint; oder die letztgenannten beleben leere Innenräume, die wegen ihres Dekors oder historischen Erinnerungen zuliebe Bedeutung haben. Das gilt vom Museo Nazionale, dem Palazzo Vecchio und der Casa Horne in Florenz, dem Palazzo di Venezia in Rom, dem Schloß von Urbino und dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Das Museum voor Geschiedenes en Konst in Amsterdam, das Poldi-Pezzoli-Museum in Mailand, das Musée Jacquemart-André in Paris, das Nationalmuseum in München und das Liebighaus in Frankfurt sind hier auch rühmend zu nennen zusammen mit den Sammlungen Dr. Figdor (†) Wien, Dr. Eduard Simon, Berlin, Professor O. Lanz in Amsterdam und Graf Bagatti-Valsecchi in Mailand. Während in Amerika neue umfangreiche Privatsammlungen im Lauf der allerletzten Jahrzehnte zusammenkamen, ist der Besitz in Europa, besonders in Deutschland, zurückgegangen. Durch Versteigerung wurden große Sammlungen, wie die A. von Beckeraths (1916) und zehn Jahre später die C. Castiglionis in alle Winde zerstreut. In der Engelsburg in Rom waren 1911 in den Mostre Rettrospettive anläßlich der Jubiläumsfeiern mehrere Hochrenaissancezimmer geschmackvoll und historisch ziemlich treu mit gleichzeitigen Möbeln ausgestattet worden (Abb. L'Arte XIV, 1911, S. 447 und 459). — Außerdem befinden sich eine große Anzahl guter Stücke und sehr viele zusammengesetzte und gefälschte in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und der Vereinigten Staaten.

[1]) Nur antike Marmortische sind in Stein und Holz unmittelbar nachgeahmt worden.

schon erwähnten Lebensgewohnheiten des Südländers und die inner- und außerpolitischen Verhältnisse der apenninischen Halbinsel erklären dies zur Genüge. Doch hat der gotische Hausrat seine höchste Vollendung erst im 15. Jahrhundert erhalten, als in Italien bereits die Renaissance zur Herrschaft kam, und der Einfluß des Nordens ist in Ligurien, Piemont [1]), der Lombardei und Venetien noch bis nach 1500 unverkennbar (Abb. 107/8, 110). Über die Alpen gingen Beziehungen hinüber und herüber [2]). Ja, es entsprach dem malerischen Geschmack der Lagunenstadt, germanische Motive mit solchen des Orients und Mittelitaliens an einem Möbel reizvoll zu vereinen (Abb. 86). Hier konnte nicht ein neuer Stil in voller Reinheit erstehen. Seine Wiege war Toskana, das nicht nur für Malerei, Baukunst und Bildnerei, sondern ebenso sehr für den Hausrat der Renaissance die vorbildlichen Formen gefunden hat. Vom Arno ging der neue Stil nach Norden und nach Süden. Die ersten wichtigen Mittelpunkte der Möbeltischlerei waren Florenz und Siena; dann gewannen Rom und Venedig, endlich auch Mailand, Brescia, Genua und Bologna eine Bedeutung. Aber die Freizügigkeit der entwerfenden Künstler und ihre Zusammenarbeit mit einheimischen Bildschnitzern und Schreinern, wie mit auswärtigen Intarsiatoren, verwischen oftmals die lokalen Verschiedenheiten. Deutlicher sind die Kontraste zwischen den älteren und jüngeren Werken der Epoche.

11. Herrschaftliche Küche nach 1600. Kupferstich

Wichtige Anregungen erhielt die Wohnkultur von der Kirche und ihrer Ausstattung, ein Verhältnis, das in noch höherem Maße während des Mittelalters bestanden hat. Nicht eigentlich der Altarschmuck, aber das Chorgestühl und die Einrichtung von Sakristeien und andern Nebenräumen boten wertvolle Vorbilder an (Abb. 208). Dann ward die Befruchtung wohl eine gegenseitige. Berühmte Künstler entwarfen die Ausstattung von Kirche und Privathaus und angesehene Bildschnitzer und Intarsiatoren verzierten beides. Die Werke von hüben und drüben sind einander oft so ähnlich, daß — wo die Herkunft nicht bekannt ist — die ursprüngliche Bestimmung kaum zu ermitteln ist [1]). Zudem stammen manche gute Möbel aus Klöstern und Bruderschaftshäusern, die ein Zwischenglied zwischen sakraler und profaner Architektur gewesen sind (Abb. 214/5 und 300). Und gerade diese Baulichkeiten sind oft aufs reichste ausgestattet oder Möbel dieser Herkunft von so edler Form, daß nur namhafte Künstler sie gebildet haben können. Am genauesten ist man darüber bei der Badia am Fuß des Fiesolaner Hügels unterrichtet, die Cosimo Medici wiederherstellen ließ [2]). Auch Francesco Sforza hatte für die prächtige Ausgestaltung der Certosa bei Pavia besonderes Interesse; und ein Schmuckstück von reizvollster Wirkung muß das Zimmer der Äbtissin im Nonnenkloster zu Parma mit Correggios Fresken gewesen sein.

Der italienische Wohnraum enthielt (und enthält oftmals noch heute) viel weniger Möbel als die gleich großen Zimmer diesseits der Alpen. Diese vornehme Weiträumigkeit erscheint uns beinahe wie Leerheit, und im besonderen müssen Gesellschaftssäle, die nur bei festlichen Gelegenheiten mit Decken, Kissen und Teppichen ausgelegt waren, am Alltag kahl und kalt gewirkt haben. Schon im Mittelalter haben Stoffe — das lassen Bilder erkennen — eine große Rolle im Interieur gespielt. Oft mögen damals die kostbaren Gewebe italienischer oder orientalischer Herkunft grob gearbeitete Möbel verhüllt haben; erst in der Renaissance erhielten diese eine Form und Durchbildung, die ihre Sichtbarmachung selbstverständlich erscheinen ließ.

Im Schlafgemach ragte häufig das breite Bett weit in den Raum hinein. Die Mitte des Festsaals, wie des Wohnzimmers ward durch einen — oft monumental gebildeten Tisch betont; Truhen, Sitzmöbel und Kredenzen

[1]) Zahlreiche Beispiele im Museo Civico zu Turin.

[2]) Vgl. Rob. Schmidt: Möbel (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 5) 3. Aufl., S. 70 ff.

[1]) Das gilt besonders für Bänke und Schränke.

[2]) Die Intarsiatür 520 von ebenda. Über Bau und Ausstattung des Klosters vgl. C. v. Stegmann und H. v. Geymüller a. a. O., Bd. 1 Brunelleschi S. 49—58, C. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi S. 594 und Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, XXIV, Beiheft, S. 137 ff. (Giuliano da Maiano).

standen längs der Wände, besonders erstere, die bis ins 16. Jahrhundert hinein durchaus hier in der Mehrzahl waren [1]), ließen das hölzerne Mobiliar in seiner Gesamtheit wie ein Stück Architektur erscheinen, wie einen Sockel, der stufenartig vor der Mauer lagerte. Es ist kein Zufall, sondern erscheint in diesem Zusammenhang beinahe selbstverständlich, daß in Italien der gotische Stollenschrank nicht heimisch wurde [2]), wie auch die Truhe auf hohem, vorne offenem Unterbau nur ausnahmsweise und meist nahe den Alpen vorkommt (Abb. 111). Der Kasten über durchsichtigem Unterbau, fast schwebend über dünnen Säulchen, konnte den Geschmack des Südländers nicht befriedigen. Die großen Kredenzen und sehr viele Truhen stehen fest auf dem Boden auf. Nur die schmalen Schränke und kleineren Schreine haben niedrige Füße, und die Hochrenaissance verdeckt häufig die schmale Öffnung über dem Boden durch ein nach unten ausgeschweiftes Brett (Abb. 151).

12. Nebenraum einer herrschaftlichen Küche nach 1600. Kupferstich.

Material und Verarbeitung

Kastenmäßige Grundform und primitive Konstruktion ist allen italienischen Möbeln bis weit ins Barock hinein selbstverständlich. Das muß hervorgehoben werden, weil beides sich gegenseitig bedingt und dieser strenge und harmonische Stil sich hieraus am besten erklären läßt. Herstellungsweise und Formbedürfnis stehen in Wechselbeziehung.

Die Sägemühle, die vor 1322 erfunden (vielmehr wieder erfunden) worden ist, ermöglicht die Herstellung dünner Bretter außer den gespaltenen derberen Bohlen. Jenseits der Alpen hat das schon im 15. Jahrhundert zu einer dem Mittelalter unbekannten Konstruktion geführt, dem Aufbau durch Rahmenwerk und Füllung [1]). Das bedeutete wertvolle Materialersparnis, Gewichtsverminderung und dazu erhöhte Stabilität. Vorteile von weittragender Bedeutung; doch sind sie erst allmählich ausgewertet worden [2]). Dann aber mußte die neue Dünnwandigkeit zu einem neuen Materialstil führen. Seine Gefahren zeigen die oft so unerfreulichen Möbel der deutschen und französischen Renaissance. — In Italien aber hat man erst Jahrhunderte später die Konstruktion von Rahmenwerk und Füllung konsequent angewendet [3]); das heißt ein Zusammensetzen der Wände aus einer Anzahl dünner Bretter, deren Maser in verschiedener Richtung läuft, um die einseitige Ausdehnung des Holzes zu verhindern. Man baute vielmehr, wie im Mittelalter, bei allen Kastenmöbeln zunächst die Grundform aus dicken Bohlen und leimte dann in Nachahmung des Rahmenwerks den Rändern profilierte Leisten auf, die außerdem mit einzelnen Nägeln verfestigt wurden [4]). Ebenso geschah es mit allen anderen Schnitzereien, die zur Steigerung der Haltbarkeit und zum Schmuck angebracht wurden. Bei solcher Verarbeitung konnten Motive der Steinarchitektur viel eher übernommen werden, als bei dünnwandigen Möbeln, wo sie leicht etwas Mageres, wie Laubsägearbeit, erhalten. In der Massigkeit liegt das Verwandte; und das Schnitzmesser sorgt für die Angleichung an das gewachsene elastischere Material. Man kann dies Festhalten an der Zimmermannsweise und diese bewußte Materialverschwendung als Sieg der Tradition oder als Willen zur Vornehmheit und betonter Solidität erklären; auf jeden Fall ist es der primitiven Herstellung der Grund-

[1]) In Inventaren sind sie viel zahlreicher als alle anderen Möbel. Vgl. hier S. XIII l. oben, sowie Abb. 5, 9 und 10.

[2]) Ein Stollenschrank mit Faltwerk-Ornament in den Türfüllungen ist auf einem in Cremona um 1500 entstandenen Verkündigungsbild der Sammlung Gussalli-Mailand zu sehen (Abb. Dedalo III, S. 48); sowie ein anderer mit gotischer Schnitzerei am Aufsatz auf einer Verkündigungsszene von Cotignola im Münchener Kunsthandel (Abb. bei Feulner a. a. O. S. 57). Mehrere große Stollenschrank-Kredenzen mit reicher gotischer Schnitzerei, die sehr ähnlich französischen sind, befinden sich im Museo Artistico Industriale zu Turin.

[1]) Näheres darüber bei Feulner a. a. O. S. 36.

[2]) Die gotischen Möbel dieser Konstruktion sind noch aus dickeren Brettern und weniger kompliziert zusammengesetzt, als die der nordischen Renaissance.

[3]) Mitunter sind die Ecken, die am stärksten belastet waren, einzeln als stärkere Pfosten gebildet.

[4]) Später betonte man, anderem Formempfinden gemäß, statt dessen die Mitte durch ein aufgelegtes kleineres Brett.

form zu danken, daß die italienischen Möbel auch in dem neuen Stil ihre kubische Wucht behielten, nur edler gegliedert und feiner durchgebildet worden sind; daß ferner die einzelnen Typen eine sinngemäße Ausgestaltung erhielten und ein Überwuchern des Beiwerks verhältnismäßig spät und selten aufgetreten ist[1]).

Verschiedene Holzarten[2]) fanden damals in Italien Verwendung. Kastanie, Ulme und Pappel benützte man für die einfachsten Möbel, wie auch als Unterlage bei Intarsien. Höher wertete man Tanne, Pinie und Zypresse, Taxus und Esche; aber am meisten schätzte, am häufigsten wählte man für kostbare Einrichtungsstücke das harte dunkle Nußholz. Besonders seit der Hochrenaissance, als man gelernt hatte, die edelsten Wirkungen durch das Material selbst (nicht aber durch bunte Farben oder Einlagen) zu erzielen. Freilich auch jetzt tönte man das Holz und die Vergoldung einzelner Teile durch leichte Lasuren und stimmte sie harmonisch zu einander ab. Aber die durchsichtige Färbung verdeckte nicht die Maserung, die Seele des Holzes, und mit dem stumpfen Glanz des Wachsüberzuges haben gut erhaltene Möbel dieser Art fast die Schönheit alt patinierter Bronzen[3]).

Zu Anfang der Epoche brachte man in der Wandtäfelung, an Truhen, Betten und anderem Mobiliar bunte Malereien oder Intarsien an; oder man überzog die Truhenwände mit flachen Stuckreliefs, die ganz vergoldet oder zum Teil bemalt waren[4]).

Vermutlich war diese Technik ursprünglich ein Ersatz für die kostbareren Kupferplatten, die reliefiert, vergoldet oder zum Teil mit buntem Email bedeckt die Heiligenschreine umgaben. — Auch Bespannung mit Stoff oder Leder scheint in früherer Zeit häufig gewesen zu sein; später beschränkte man sie bei Truhen auf die Füllung, wenn sie als Ausnahme noch verwendet wurde (Abb. 16). Nur in Oberitalien, noch länger in Spanien hielten sich lange hindurch die bespannten Truhen, die mit flachen Reliefstreifen aus Metall oft reich belegt sind. Am Sitzmöbel gewinnt die Polsterung nach der Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr Bedeutung; vordem hatte man sich begnügt, Truhen, Bänke und Stühle mit Decken und Kissen zu belegen.

Einen Fortschritt auf dem Wege sinngemäßer Materialbehandlung bedeutete die Verzierung durch Intarsien, die schon im 14. Jahrhundert bekannt — nach 1450 eine reiche Ausgestaltung erhielten[1]). Ursprünglich benutzte man nur den einfachen Kontrast von heller Einlage auf dunkelbraunem Grund und geometrische Motive; dann wurden auch heraldische Formen, Bänder und Fruchtgehänge, Kandelaber, Füllhörner und Vasen, Rankenwerk mit Masken und Tieren, Putten und Fabelwesen verwendet. Die Hinzunahme verschiedener naturfarbiger und künstlich getönter Hölzer schuf eine nicht allzugroße Farbenskala zwischen gelb, grau, braun und schwarz; aber gerade diese Beschränkung reizte die Phantasie der Schaffenden; und als man die wirkungsvollen Effekte einfacher perspektivischer Verkürzungen und die Muster an mehreren Truhen bewiesen (vgl. Abb. 85, sowie Schubring, Cassoni S. 229 Nr. 44 u. S. 232 Nr. 62). Sehr selten ist dagegen während des ganzen Zeitalters der Belag mit Beinreliefs an besonders kostbaren Möbeln, den die Antike wie auch das frühe Mittelalter schon gekannt hatte.

13. Spätes 16. Jahrhundert: Tapete aus bemalter Leinwand
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum

[1]) Über die Tischlerzunft und ihre Unterabteilungen vgl. Davidsohn a. a. O. IV² S. 19/20. — Schiapparelli berichtet (a. a. O. S. 23 ff.), daß bis 1384 bestimmte Maße für die einzelnen Möbeltypen vorgeschrieben und die Verwendung verschiedener Hölzer und die Anbringung von profilierten Leisten, die eine eventuelle Furnierung schwerer erkennen ließen, verboten waren. Ehe die Möbel bemalt, mit Leder — nur Eselshaut war gestattet — oder Stoff bezogen wurden, pflegte ein Obmann der Zunft sie zu prüfen. Nur gegen Bezahlung bestimmter Gebühren durften nicht vorschriftsmäßige Möbel (extralegali oder isfoggiati genannt) hergestellt werden. Das wurde dann für vornehme Haushaltungen mehr und mehr üblich — schon 1418 kommen in einem Inventar intarsierte, furnierte und mit Leisten versehene Möbel vor. Die einfachen Stücke (regolati genannt) wanderten auf den Boden, in Dienstbotenkammern und die Häuser der kleinen Bürger. Am längsten hielten sie sich wohl auf dem Lande, da sie in Inventaren des 15. Jahrhunderts „selvatico" genannt werden. — Über die Vorschriften der Mailänder Schreinerzunft und die Stilentwicklung des lombardischen Möbels vgl. Dedalo III (1923), S. 482 bis 501.

[2]) Von Möbeln aus anderem Material, wie eisernen Bettgestellen, Lichthaltern und Trägern von Waschgeschirr (Abb. 41 und 58) oder marmornen Tischen und marmornen Wandbrunnen (Abb. 541/2) ist hier nicht die Rede.

[3]) Häufig ist diese Wirkung durch unverständige Restaurierung und neue Politur barbarisch zerstört.

[4]) In Florenz soll diese Technik im 14. Jahrhundert eine Zeitlang verboten gewesen sein. Davidsohn (IV, S. 19) gibt leider nicht an, wie lange. Doch sind toskanische, so verzierte Truhen aus diesem Jahrhundert erhalten. Am längsten hält sich die Technik in Venedig, wo man sie zusammen mit schmalen blaugrundigen Arabeskenfriesen noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts verwendet hat. Zur Herstellung benutzte man Hohlformen (Model), und der Ausdruck wurde, nur wo es nötig erschien, überarbeitet. Das wird durch das Vorkommen derselben

[1]) Vgl. Demetrio Carlo Finocchetti: Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi. (Annali del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio) Firenze 1873, mit ausführlichem Verzeichnis der bekannteren Holzschnitzer und Intarsiatoren, S. 289—306.

Zweckmäßigkeit solcher Motive für das Holzmosaik erkannt hatte, gelangte dies rasch zu eigenartiger Blüte[1]). Figürliche Darstellungen wechselten nun mit Veduten und geöffneten Schränken mit allerlei Gerät, und gerade diese ersten Stilleben seit dem Altertum erfreuten sich — ihrer überraschenden Illusion wegen — großer Beliebtheit, obwohl hier die kubische Geschlossenheit, eine heute selbstverständliche Forderung, peinlich zerstört ist (Abb. 521 und 167). Die Mehrzahl solcher Darstellungen ist an Chorgestühlen und Lesepulten erhalten; fürs Privathaus sind sie nicht in gleicher Anzahl hergestellt worden und blieben hier in der Hauptsache auf Wandtäfelung und Truhenfront beschränkt. Das prächtigste Möbel dieser Art ist die Truhe der Jacobäa von Bayern (Abb. 105), der prunkvollste Innenraum das schon erwähnte Studio Federigo da Montefeltro in Urbino; die schönsten ornamentalen Intarsien mögen die im Collegio del Cambio zu Perugia und einige in Florentiner Kirchen (Abb. 208) sein.

Phot. Anderson

14. Hochzeit der Adimari. Truhenbild um 1450 (Ausschnitt)

Florenz, Akademie

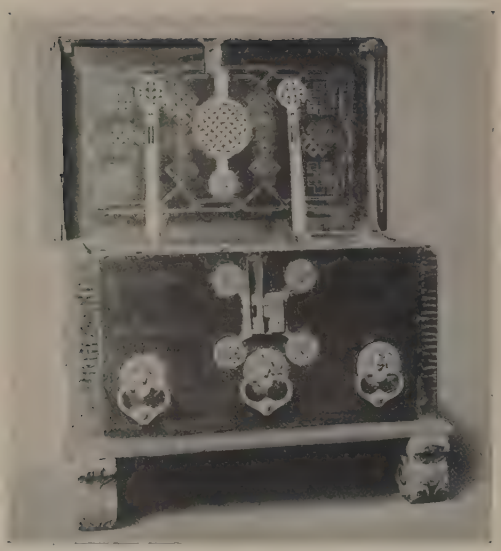
Die Intarsia[2]) darf als eine Zwischenstufe zwischen der malerischen Verzierung und architektonischen Ausgestaltung angesehen werden. Die Schnitzerei steht ihr nahe, wenn sie die Flächen füllt mit erzählenden Reliefs, aber sie nähert sich, wo sie Masken und Hermen, Eierstab und Kartuschen bildet, wiederum mehr baukünstlerischen Tendenzen. Zeitlich lösten Malerei, Intarsia und geschnitzte Verzierung nicht einander ab, kamen vielmehr lange gleichzeitig vor. Aber Malerei und Intarsia waren früher da und verschwanden zu einer Zeit, als die architektonische und bildnerische Ausgestaltung sich immer reicher und sinngemäßer entwickelte[1]). Beim Kastenmöbel begann man mit der Profilierung von Sockel und oberem Abschluß. Dies ist schon bei allen intarsierten und bemalten Truhen in ausgesprochenem Renaissancestil selbstverständlich: aber diese horizontalen Glieder und andere, die die Fronten teilen, werden im Verlaufe der Epoche immer reicher und mannigfaltiger differenziert. Ziemlich früh setzte auch die vertikale Gliederung, die Betonung tragender Teile und ihre Ausbildung in Pilaster, Hermen und Säulen ein. Später erscheinen bei Tisch und Schrank gelegentlich Konsolen unter der vorspringenden Platte, oder man bildet hier frei antike Gebälkformen nach. Die Stützbretter von Tisch und Stuhl werden ausdrucksvoller und reicher, ihre Form großzügiger. Doch verführte gerade auch das sehr gesteigerte handwerkliche Können zu Ende der Hochrenaissance und ein wachsendes Prunkbedürfnis zu überladenen Schöpfungen und der überreichen Verwendung kostbarsten Materials. So verzierte man Ebenholzschränke mit bunten Halbedelsteinen, brachte Säulchen aus Lapis Lazuli, Heliotrop, orientalischem Jaspis, Miniaturmalereien und vergoldeten Bronzestatuetten an ihnen an, oder man legte die bunte Marmorplatte eleganter Tische mit anderen farbigen Steinen aus. Ein Luxus, der vom Barock übernommen wurde und letzten Endes nichts mehr mit dem Stil der Renaissance zu tun hat. Noch seltener ist die Plattierung mit gepunzten und zum Teil vergoldeten Reliefs, die in der Waffenschmiedekunst des Cinquecento häufig vorkommen, und ohne Zweifel von dort übernommen worden sind[2]). Um so öfter trifft man figürliche und ornamentale

[1]) Benedetto Dei erwähnt in seiner Chronik von etwa 1474, daß es damals vierundachtzig Holzschnitzer- und Intarsiatorenwerkstätten in Florenz gegeben hat. (Schiapparelli a. a. O. S. 243.)

[2]) Eine Abart der Intarsia ist die in Oberitalien übliche Certosina-Technik, bei der statt farbiger Hölzer weiße und getönte Beinplättchen eingelegt wurden. Stern und Kreis, mannigfach variiert, sind die wichtigsten, immer wiederkehrenden Motive; einzeln verstreut zieren sie Stuhlgestelle; zu reicherer Wirkung sind sie als Streumuster, Pfauenfedern und Ranken über Wände und Deckel von Truhen ausgebreitet. Der Name deutet an, daß man die Gegend von Pavia ursprünglich für die Geburtsstätte dieser eigenartigen Technik hielt, doch denkt man heute eher an Venedig, da der Einfluß islamischer Kunst unverkennbar ist (Abb. 94—96 und 411 bis 413).

[1]) Nur in Oberitalien bis Bologna hin sind noch im 17. und 18. Jahrhundert bemalte Möbel anzutreffen.

[2]) Ein Schreibschrank und Spiegel, die auf diese Art verziert sind, befinden sich im Victoria and Albert Museum zu London.



15. Norditalien oder Südtirol 15. Jahrhundert: Truhe mit Intarsien und Metallbeschlag

Berlin, Schloß-Museum

Schnitzereien. Aber die wertvollsten Möbel dieser Zeit sind nicht die am reichsten dekorierten, sondern die durch edle Verhältnisse und beste handwerkliche Arbeit kultivierten Geschmack offenbaren. In mancher Stadt Italiens entstehen noch im 17. Jahrhundert Möbel von strenger Schlichtheit, deren wuchtige Massigkeit auch ohne Dekoration die späte Geburtsstunde verrät. Selbst als im Zeitalter des Barock alle Formen der schwingend bewegten Linie des Zeitstils angeglichen wurden, blieben doch die wichtigsten Faktoren künstlerischer Wirkung dem italienischen Mobiliar erhalten.

Die Truhe

Die Vorliebe für die Truhe, dies einfachste Ausstattungsstück mit vielseitigster Verwendung, war vom Mittelalter übernommen worden. In Deutschland nennt man sie oft mit dem italienischen Namen „cassone", doch ist in der Renaissance auch die Bezeichnung „forziere" gebräuchlich gewesen[1]). Forziere bedeutet Kasten oder Koffer, und nicht selten mögen bis ins 16. Jahrhundert hinein dieselben Truhen im Hause und auf der Reise als Behältnisse, Sitzgelegenheiten und Lagerstätten gedient haben. Doch ist schon früh daneben eine Differenzierung, je nach der Bestimmung und der Wohlhabenheit des Besitzers, versucht worden. Der „Reisekoffer" mußte in erster Linie stabil, deshalb einfach in Form und Ausstattung sein, während die Haustruhe bewegteren Umriß und leichter verletzlichen Schmuck besitzen durfte. Besondere Typen bildeten sich hier durch den besonderen Zweck heraus: Die niedrige Truhe, die nur Behältnis war, erhielt einen überhöhten und verzierten Deckel[1]), die hohe Tischtruhe als Abschluß eine flache Platte. Die Form der Banktruhe berücksichtigte in erster Linie ein bequemes Sitzen, aber sie blieb zugleich Behältnis, und ein Teil des Sitzes konnte hochgestellt werden. Von den Truhen, die in erster Linie Behältnisse waren, wurde die sogenannte Brauttruhe am reichsten ausgeschmückt[2]). Sie pflegte die Ausstattung der Jungvermählten zu bergen, und ihre Verzierung nahm häufig Bezug auf den festlichen Anlaß; wenn nämlich die Wappen des Ehepaars, Szenen aus der antiken Sage, wie das Parisurteil oder der Helenenraub, oder die Hochzeit selbst hier dargestellt wurden (Abb. 4, 81, 109, 151).

Die ältesten Truhen (Abb. 77 u. 81) haben längliche, viereckige Kastenform, waren — besonders gilt das von Reisetruhen — von starken, mitunter bemalten Eisenbändern umschlossen, und haben eiserne Handgriffe an den Schmalseiten[3]). Dann kommt im 15. Jahrhundert eine an den Seiten leicht zurückspringende Form auf, deren weich geschweifter Grundriß an gotischen Linienrhythmus gemahnt (Abb. 97). Die Renaissance prägt dies Motiv kraftvoller aus; und gelegentlich kommt es auch im 15. und 16. Jahrhundert einseitig vor, wenn nämlich die Aufstellung der Truhe nahe einer Tür dies zweckmäßig erscheinen ließ (Abb. 134).

---

[1]) Paul Schubring, dessen umfangreiches Werk: Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance (Leipzig 1915) dies Gebiet behandelt und im besonderen die kulturgeschichtliche Bedeutung der Truhe und ihres Schmuckes grundlegend und erschöpfend darstellt, tritt — wohl mit Recht — für cassone als die im Quattro- und Cinquecento am meisten übliche Bezeichnung ein (S. 13 ff.), während Schiaparelli (a. a. O. S. 294 ff.) den Namen forziere für alle Truhen, cassone aber nur für hohe Tischtruhen gelten lassen will. Davidsohn (a. a. O. IV³, S. 329) unterscheidet sie als zwei nebeneinander vorkommende verschiedenartige Behältnisse, ohne den Unterschied genau definieren zu können. Über die in amerikanischem Privatbesitz befindlichen Truhen vgl. auch Burlington Magazine Juli und Oktober 1906.

[1]) Innen waren die Truhen nicht selten mit Stoff verkleidet, auch die Deckel mitunter bemalt; Schubring berichtet (a. a. O. S. 15), daß von 600 Truhen, die er geöffnet, 400 eine Einrichtung besessen hätten: komplizierte Schubfächer und Geheimkasten wurden in ihnen gelegentlich angebracht.

[2]) Die prächtigsten Truhen standen auf einem ganz niedrigen Postament, das sie nach Proportion und Umriß architektonisch ergänzte. Für die Reise erhielten sie besondere Schutzkästen, wie die Brauttruhen der Paola Gonzaga (Schubring a. a. O. S. 355 ff.).

[3]) Handgriffe bleiben bis ins Barock auch bei reicheren Truhen üblich, ja sie kommen auch an Schränken vor. Das Schlüsselloch wurde gewöhnlich höchst primitiv — ohne daß auf die Verzierung Rücksicht genommen ist — eingeschnitten. Erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts wird es bei den reichgeschnitzten Truhen häufig im offenen Maul einer Fratze angebracht. Die Schlüssel waren dagegen schon in früherer Zeit reich verziert, und gotische Schmuckmotive blieben am Griff bis in die Renaissance hinein üblich (Abb. 32). Der Metallbeschlag wurde — besonders im nördlichen Italien — oft zur Dekoration außen, wie auch an der Innenseite des Deckels umgebildet (Abb. 15). Er ist hier eingelassen — mitunter auf farbiger Unterlage, die die feine, durchbrochene Arbeit hervorhebt; während diesseits der Alpen solcher Metallschmuck plastisch aufliegt.

Viel bedeutsamer aber sollte die Einziehung des unteren Abschlusses werden, die ein bequemes Sitzen ermöglicht; denn die gefällige Form ging bald auch auf Truhen über, die lediglich als Behältnisse dienten. Das Profil dieser Möbel wird in der Renaissance immer ausdrucksvoller gebildet; der Einziehung unten mußte eine flachere unter dem Deckel entsprechen; die horizontalen Teile wurden klar voneinander abgesetzt und immer wirksamer durch profilierte Leisten unterschieden, bis sich jene Form herausbildete, die heute als die typische des Sarkophages gilt (Abb. 89, 90, 136/7, 147—154). Doch haben die marmornen Särge der Frührenaissance dieselbe glatte Kastenform wie die frühere Truhe gehabt, und fast gleichzeitig vollzog sich unter dem Einfluß antiker Denkmäler der Wandel beim monumentalen Steinwerk und bei dem Möbel, ohne daß die ältere Form endgültig aufgegeben ward[1]).

Malerei, die älteste Art der Verzierung, wie auch die wenig jüngere Dekorationsweise durch vergoldete oder bemalte Stuckreliefs[2]) kommt nur an diesen gradlinigen Truhen vor (Abb. 82—85). Ebenso die in der Lombardei gelegentlich geübte Beklebung der Fronten mit Holzschnitten, die leicht getönt oft Muster und Wirkung von Intarsien nachahmen[3]). Malerei wie Stuckrelief sind in früherer Zeit öfters Stoffen nachgebildet, mit denen man ja zu Ende des Mittelalters Truhen nicht selten behängte oder überzog. Das zeigt sich besonders deutlich, wo ein Motiv von quadratischer Grundform mit Schablonen aufgetragen sich als Rapport wiederholt (Abb. 81). Im

[1]) Abb. bei Baum a. a. O., S. 246 ff. — Vasari spricht in der Vita Dello Delli (Milanesi II, S. 148) von der Bemalung großer Holztruhen a uso di sepolture und Schubring (a. a. O., S. 5) hat in einer langen Truhe den Leichnam eines Ritters gefunden.

[2]) Vgl. S. XVIII I.

[3]) (Abb. bei Schubring a. a. O., Taf. Nr. CLV.) Die Reste von großen Holzschnittdarstellungen lombardischer Herkunft lassen vermuten, daß man solche dort auch als Nachahmung von Wandmalereien, also als älteste Papiertapeten verwendet hat.

16. Venedig nach 1500: Truhe mit Samtbespannung
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

17. Kleine Truhe. Aufsatz einer Kredenz um 1600
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Laufe des 15. Jahrhunderts erhält die gemalte Tafel und das Relief eine andere Bedeutung. Größere, zusammenhängende Darstellungen füllen nun immer häufiger die vordere Wand, oder vielmehr ihr Mittelfeld (Abb. 109), denn die Verselbständigung des Dekors und der neue Naturalismus der Darstellung erweckte das Bedürfnis nach einer kräftigen Umrahmung. So war die architektonische Gliederung der Truhe nicht nur Selbstzweck, sondern entsprach auch dem neuen Stil der Malerei[1]). Bei Truhen mit Intarsiaverzierung (Abb. 98—100, 102/3) pflegt die Form in mehrere Felder geteilt zu sein, und bei oberitalienischen von etwa 1500 sind die gemalten Tafeln nur kleine Einlagen in der plastisch verzierten, reich geteilten Front (Abb. 91—93). Anders die jüngeren bolognesischen Kastenmöbel, deren helle Stuckeinlagen Intarsien nachahmen. Hier zeigt die Vorderwand eine durchlaufende, aber nicht mehr rapportmäßige Verzierung von reizvoll verschlungenen Akantusranken (Abb. 126).

Die Schnitzerei als Truhenschmuck war schon im ausgehenden Mittelalter üblich gewesen; und Mobiliar mit gotischen Motiven, geometrischen Rosetten und figürlichen Darstellungen in Kerb- und Flachschnitt, besonders aus Oberitalien, ist in reicher Zahl erhalten[2]) (Abb. 112/3). Die letzteren erinnern bisweilen an den zum Abdruck bestimmten Holzstock. Das kräftige Hochrelief aber, das architektonische Funktionen auszudrücken hat, ist eine Schöpfung der Renaissance.

Der Schrein wird nun aufs mannigfaltigste mit Schnitzereien geschmückt. Man betont die Ecken durch diagonal gestellte Figuren oder durch pfostenartige Vorsprünge an der Front, bringt Hermen, Masken und Fratzen, Harpien und andere Fabelwesen, Putten und gefesselte Krieger[3]) hier an (Abb. 127, 129, 130, 138, 142, 144 bis

[1]) Es kann hier nicht erörtert werden, wie weit die Renaissancegemälde, die in Truhen und Täfelungen eingelassen waren, durch ihre Raumillusion die flächenmäßige Geschlossenheit des Möbels und der Wandverkleidung störten. Sie mögen in den monumental gehaltenen Räumen der Renaissance ein wenig berechtigter gewesen sein als in modernen Zimmern. Doch ist es charakteristisch für den strengen Sinn der Hochrenaissance, daß sie auf das Truhenbild zugunsten der Schnitzerei mehr und mehr verzichtet hat.

[2]) Vgl. Lehnert a. a. O., I. S. 402 ff. und Rob. Schmidt a. a. O., S. 70/71.

[3]) Eine Nachahmung von figürlichem Schmuck antiker Triumphbögen kommen diese hauptsächlich an römischen Truhen, wie auch an römischen Grabmälern vor.

147). Vollsaftiges Rankenwerk betont, die Fläche ganz bedeckend, die lagernde Tendenz der Truhe; schlanke Doppelvoluten oder aufsteigende Schilfblätter kämpfen in kraftvoller Aufwärtsbewegung gegen die Macht der Horizontale an, oder ein langgestrecktes Pfeifenmotiv unterstreicht mitschwingend die gewölbte Form (Abb. 123, 136/7).

Auch Formen des Steinbaus, wie Metopen oder Triglyphen ziehen sich über die Vorderseite, nicht zurückgebildet in den ursprünglichen Ausdruck des antiken hölzernen Gebälkes, sondern umstilisiert zu dekorativer, energievoller Flächenfüllung (Abb. 115). Oder die Hauptbetonung liegt in der Mitte, wo sich ein zierlich geschnitztes Wappen oder ein anderes Emblem bedeutungsvoll absetzt von dem glatten Spiegel (Abb. 119, 125). Wie eine Erinnerung an die gemalten Erzählungen erscheinen endlich die figürlichen Reliefs — meist Sagen und Historien des Altertums —, die die römischen Truhen des 16. Jahrhunderts bedecken (Abb. 138 bis 147). Aber auch diese Füllungen erhalten fast immer durch die starke Betonung der architektonischen Gliederung, freiplastische Verzierung der Ecken und die starke Schattenwirkung der reichen Umrahmung das nötige Gegengewicht. Am frühesten ist dieser Truhentypus geschätzt und gesammelt worden, aber diskreteren Reiz besitzen jene Schreine des 16. Jahrhunderts, die ein schlichtes Motiv, wie die Teilung der Front durch verschiedengroße Felder, zu edelster Harmonie entwickelt haben, wo der Rhythmus der Teile die zarte Profilierung mit schmalen Streifen feiner Ornamentik und der Zusammenklang von unterem Abschluß und oberer Endung freilich nur Feinschmeckern ganz zum Bewußtsein kommt (Abb. 101 u. 114).

18. Hellenistisch-römischer Marmortisch
Pompeji

Eine Spielart des monumentalen Möbels ist die sogenannte Schmucktruhe[1]), und ihre Ausgestaltung verläuft in mancher Beziehung der der größeren Schwester parallel. Der kleine Kasten aber pflegte auf Tischen oder Truhen zu stehen, diente niemals als Sitz und war deshalb nicht mit flachem Deckel versehen. Die älteren Exemplare haben vielmehr einen dachähnlichen Abschluß; die frühesten scheinen kleinen Reliquienschreinen nachgebildet zu sein; und in Nachahmung der Beinverzierung, die von der Künstlerfamilie der Embriacchi oft im 14. Jahrhundert gebildet worden war, überzog man die Flächen hier gern mit hellen Reliefs aus einer Reismasse (pasta di riso, Abb. 155, 157). Die Darstellungen sind oft die gleichen wie auf den Malereien und Stuckreliefs der Truhen[1]). Vermutlich ist ihre Provenienz Oberitalien, wo auch eine besondere Art der Schnitzerei mit abgeflachtem Relief und ausgehobenem Grund unter dem Einfluß des Nordens ausgebildet wurde. Jüngeren Datums, und im Stil renaissancemäßiger sind die Kassetten mit Architekturmotiven, mit breit ausladenden Profilen und wenig überhöhtem Deckel, ausdrucksvoll durch ihre klare Plastizität (Abb. 159—162). Die Ornamentmotive sind dieselben wie an Truhe und Kredenz, im späteren 16. Jahrhundert ließ man zu reicherer Wirkung mitunter bunte Marmorplatten als Füllungen ein (Abb. 160).

Die Cassapanca und der Thron

Da Täfelung keineswegs die Regel im Wohnhaus war, muß sich von jeher das Bedürfnis nach einer hölzernen Lehne für die Sitztruhe geltend gemacht haben. So entstand in Oberitalien und anderen Orts die Truhenbank; und aus ihr entwickelte sich durch die Zufügung von Seitenlehnen und die architektonische Ausgestaltung der hinteren Wand im 15. Jahrhundert der Thron (residenza) und wohl etliche Jahrzehnte später die Cassapanca. Der ältere Typus der Cassapanca hat Rücken- und Seitenlehnen von gleicher Höhe. Die Horizontale ist dadurch stark betont und der Gesamteindruck ungleich wuchtiger als bei der Truhe, zumal auch das Ausmaß nach Breite und

[1]) Sie scheint verschiedenen Zwecken gedient zu haben (vgl. Bode a. a. O., S. 9); Schubring (a. a. O., S. 14 u. 211) weist nach, daß Silber- und Goldgerät und Geld auch in großen Truhen im Schlafzimmer verwahrt wurde. Auch Ludwig (a. a. O., S. 304/5) nimmt an, daß Wertgegenstände in schweren, eisenbeschlagenen Kästen (scrigni [Abb. 15 und 77]) aufgehoben wurden und spricht die Schmucktruhen als Toilettekasten und Behältnisse an, die als casselle di banca da letto z. T. unsern Nachttischen entsprachen.

[1]) Andere Exemplare im Schloßmuseum zu Karlsruhe, eins vormals in der Sammlung C. Castiglioni-Wien (vgl. auch Schubring a. a. O., S. 211 ff.).

19. Modell zu einem Tisch nach 1500
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum

Tiefe größer ist. Machtvoll lagernd wie monumentale Architektur und klar gegliedert wie ein offener Palasthof jüngerer Zeit mag die Cassapanca in manchem Saal der Renaissance die Mitte der hohen Wand aufs glücklichste betont haben. Am frühesten, doch bereits aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 191), dürften unter den erhaltenen Stücken die ganz streng gebauten mit mäßiger Verzierung sein, deren Schönheit nur in ihrem Ebenmaß und der scheinbar selbstverständlichen Lösung der Aufgabe liegt. Denn die Cassapanca war — wie ihr Name andeutet — zugleich Sitzmöbel und Schrein; die Sitzfläche enthielt dessen Deckel. Aber mit Kissen und Decken belegt, war dies Möbel zugleich eine Vorstufe unseres Sofas und hat — das bezeugen Gemälde — gelegentlich als provisorisches Bett gedient. Die Stufe war hier selbstverständlich. — Die Einziehung nach unten, die von der Truhe übernommen war, wurde mitunter im Profil störend empfunden, und die straffe Senkrechte der Seitenlehne ward bis zum Boden durchgeführt; oder — ein anderer Ausweg — man wiederholte den Rhythmus des unteren Ablaufs wenigstens an der inneren Front der Seitenlehne (Abb. 199). Neben bescheidener Anbringung von Schnitzereien — besonders an den vorderen Wangen — kommt als Verzierung dieser ernsteren Typen Intarsia in schmalen, unauffälligen Friesen vor. Dann setzte sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts auch hier eine stärkere Ausprägung aller Teile und eine Bereicherung des bildnerischen Schmuckes durch. Die Rückwand erhielt mitunter eine prächtige Bekrönung durch Ornamente, Wappen oder freiplastische Figuren; die Seitenlehnen wurden auch an der Außenfront stark geschweift und die Einziehung des Sockels war entschieden betont. Bisweilen wirken diese Arbeiten unruhig, ja überladen, und erscheinen als eine Verwilderung des Geschmacks neben dem monumentalen Beieinander ebenbürtiger Massen, wie sie der schlichtere Typus darstellt. Wo aber die Verzierung — prächtig ausgestaltet — sich nur auf wenige Teile beschränkt und von dem Rhythmus der Architektur gebändigt wird, verbildlicht grade die Cassapanca der Hochrenaissance das Formideal dieser Epoche: den ausgeglichenen Zusammenstoß leidenschaftsvoller Energien (Abb. 197, 199—201).

Unter dem Thron verstand man in jener Epoche nicht nur den Fürstensessel mit bekrönendem Baldachin, sondern auch den durch Größe und Schmuck betonten Ehrensitz des Hausherrn und seiner Gattin. Typisch für ihn ist gegenüber der Cassapanca die sehr viel höhere Rückenlehne, für die eine architektonische Ausgestaltung selbstverständlich ist. Im 15. Jahrhundert beschränkt sich diese auf seitliche Pilaster und gebälkartigen Abschluß, während die Mitte durch Intarsien verziert ist. Der Sitz ist mitunter an den Seiten abgeschrägt oder für sich gearbeitet (Abb. 189 u. 185), und die Massenverhältnisse zwischen diesem und der Lehne sind — selbst bei Prunkstücken wie dem Thron Filippo Strozzis (jetzt in der Sammlung von Rothschild in Paris)[1]) noch nicht von der Ausgeglichenheit und Kraftfülle wie die wenig jüngeren Cassapancae. Die Hochrenaissance aber bringt auch hier den Ausgleich. Seitenlehnen werden angebracht und Säulen, die auf ihnen stehen, tragen das Gebälk, dessen Vorkragung dadurch nötig wird (Abb. 186). So ist der Sitz von einem sinngemäßen Gerüst fest umschlossen. Zudem wird die obere Wand durch Pilaster gegliedert, und wie bei allen Möbeln tritt Schnitzerei als ausdrucksvoller Schmuck hinzu.

[1]) Abb. bei Bode a. a. O. Taf. XIII.

20. Mittelitalien nach 1550. Kurze Bank
Berlin, Sammlung E. Simon

Das Vorbild für den Thron hat ein Kirchenmöbel, der Bischofsstuhl, geliefert, und schon in halbgotischer Form ist er zu Beginn der Renaissance in Italien anzutreffen[1]). Es ist bezeichnend, daß er hier, wie noch im 16. Jahrhundert, im Schlafzimmer steht; denn dieses war zugleich ein repräsentativer Wohnraum, in dem man Gäste zu empfangen pflegte (Abb. 51).

Der Schrank

Während des Mittelalters hat es dies hölzerne Kastenmöbel in Italien nur in Sakristeien, Rat- und Zunfthäusern gegeben; in der Wohnung ward es durch die Truhe, die Wandnische, das Bortbrett und einfache Gestelle, die man mit Tüchern behängte, ersetzt. Erst im 15. Jahrhundert scheint der Schrank — vielleicht durch die Ausgestaltung des Betpultes im Schlafzimmer — aufgekommen zu sein; und überraschend schnell bildeten sich dann — je nach der Bestimmung — verschiedene Typen heraus. Für Kissen und Decken, Gewänder und Wäsche, gelegentlich auch für Kostbarkeiten[2]), blieb die Truhe noch lange das bevorzugte Behältnis; aber für Geschirr und mancherlei Gerät benutzte man nun auch die tischhohe Kredenz oder den zweigeschossigen Schrank.

21. Mittelitalien nach 1550: Kleine Bank
Darmstadt, Landes-Museum

In einzelnen Kunstzentren bildeten sich bestimmte Typen aus; so in Toskana und in Brescia, jener wichtigen Stätte jüngerer Möbeltischlerei, der etwa in der Mitte wagerecht geteilte Schrank (Abb. 254), während für die Provinz Emilia, im besondern Parma, der Schrank mit breiter Lade im hohen Sockel charakteristisch ist (Abb. 255). Als Besonderheit Bolognas sind hier Madia und Arcile zu nennen, Zwischenformen zwischen Kredenz und kofferartiger Truhe, die zur Aufbewahrung von Mehl und der Brotbereitung dienten.

Oft ist kein Unterschied zwischen Kirchenmöbel und profanem; da die ersteren seit dem 16. Jahrhundert nicht immer mit vorspringendem Unterteil der Wand verbunden wurden. Wie eine Kredenz erscheint der Doppelschrank mit vergoldeten Gittern im Oberteil (Abb. 375), der mit seinem Gegenstück angeblich einer Sakristei entstammt. Anders der vielgeschossige Aufbau aus der Sakristei von S. Spirito zu Florenz (Abb. 26), der durch das Kruzifix im überhöhten Mittelteil seine Bestimmung klar verrät. Als wichtige Besonderheit trägt er den Namen des Verfertigers, des Ordensbruders Sebastianus Pintelius und das Datum 1584.

Bei hohen schlankeren Kredenzen ist der obere Teil mitunter reich gegliedert: Abteilungen mit Türen wechseln hier mit Schubfächern verschiedener Größe ab, und eine niederfallende Klappe verbirgt gewöhnlich diese kleine Welt. Diese Kabinettschränke, die im 16. Jahrhundert auch diesseits der Alpen beliebt wurden, mögen in der Hauptsache zur Aufbewahrung von Dokumenten und kleinen Kostbarkeiten, in Ausnahmefällen auch als Schreibtisch gedient haben[1]). Eine vierte Gattung war endlich der Bücherschrank (libreria), dessen Oberteil mitunter durchbrochene, etwa gegitterte Füllungen besaß, oder in guter architektonischer Ausgestaltung als Regal gebildet war[2]) (Abb. 278).

Die Kredenzen sind in Ausmaß und Gliederung viel verschiedener als die Truhen, und ebensosehr wie die Durchbildung bestimmt die Proportion den ersten Eindruck. Neben ganz breiten, von schlichter, fast robuster Form, die wie wuchtige Sockel schwerfällig vor der Wand lagern[3]) (Abb. 214/5 und 249), gibt es schmälere Schränke,

[1]) Auf einem Predellenbild des Carrand-Meisters im Museo Buonarroti in Florenz.

[2]) Vgl. Schubring a. a. O., S. 14.

[1]) Mir ist kein Gemälde bekannt, das diese Verwendung beweist; und die überaus zahlreichen Darstellungen von schreibenden und lesenden Evangelisten, S. Hieronymus und andern Heiligen, sowie profanen Schriftstellern und Dichtern zeigen diese — auch in Holzschnitten — stets an flachen Tischen oder Schreibpulten mit schräger Platte sitzend. Andererseits spricht Vasari von einem „scrittoio", der nach der Beschreibung die Form eines Kabinettschrankes gehabt zu haben scheint. Deshalb ist bei den Abbildungen hier der gebräuchlichere Name Schreibschrank beibehalten worden.

[2]) Das schönste Exemplar im Besitz des Fürsten Liechtenstein im Schloß Eisgrub (Abb. Bode a. a. O., Tafel XXIV). Ein Aktenregal mit vielen senkrechten und wagerechten Teilungen und einem wenig zurückgeschlagenen Vorhang auf einem Kardinalsporträt von Guido Reni im Palazzo Spada in Rom.

[3]) Wie die Fassade einer solchen Kredenz gegliedert und durch feingeschnitzte Hermen geteilt, ist der Bancone del Magistrato in der Sala d'Udienza im Palazzo Vecchio, der aus dem Florentiner Staatsarchiv stammend, wahrscheinlich 1559 von Battista del Tasso oder einem besonders tüchtigen Zeitgenossen gearbeitet worden ist (Abb. Dedalo I, S. 47 ff.).

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni

Berlin, Schloß-Museum

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

22—24. Italien 16. Jahrhundert: Geschnitzte Schemel

die überaus einfach nur durch klaren Aufbau und sinngemäße Gliederung wirken (Abb. 250—252); und schlankere, fast pfeilerartige, die auf Löwenklauen stehen und den Charakter der Schwere ganz zu verleugnen suchen (Abb. 227 und 234). Bei den dazwischenliegenden Möglichkeiten breiter und schlanker Proportionierung ist entweder durch derbe Gestaltung der Flächen und Profile die Illusion ruhender Massigkeit oder durch vielfache reiche Ornamentierung eine Auflösung des Flächenmäßigen, eine Negierung der bedrückenden Raumfüllung angestrebt. Auch die Vorkragung der Platte über dem tragenden Körper und das Verhältnis zwischen diesem und dem unteren Ablauf ist in jedem Fall von Bedeutung (vgl. Abb. 236—239, 250/1).

Nur ganz ausnahmsweise spielt die Malerei bei diesem spätentstandenen Möbel eine Rolle (Abb. 279), und überaus selten ist eine reiche Verzierung durch Intarsien anzutreffen; nur als schmale Friese, die diskret die Felder rahmen, sind sie häufiger. Als die Kredenz sich ihren Platz im Wohnhaus erkämpfte, war der farbenfrohe Stil der Frührenaissance bereits von einem mehr auf das Architektonische gerichteten Geschmack abgelöst. Die Ausgestaltung durch Bauformen und die Vorherrschaft der Schnitzereien war damals in den meisten Teilen Italiens bereits selbstverständlich geworden. Mitunter betonte man einzig Sockel und oberen Abschluß sowie die Felder der Türen durch feingezeichnete Profile und schmale Ornamente (Abb. 216 und 233). Oder man hob die Ecken oder auch die Mitten hervor durch Pilaster, Säulen, langgestreckte Voluten oder hermenartige Bildungen (Abb. 225, 227, 230). Man überzog die Türfelder und andere Füllungen mit klaren, strengen Flächenornamenten (Abb. 217), oder man umgab diese Füllungen mit leicht verschnörkelten Rahmen und eigenartigen Bekrönungen. Oder man häufte die Motive im Ausgange des 16. Jahrhunderts, brachte Säulen neben Pilastern an (Abb. 220), flocht Masken, Fratzen, Löwenköpfe in die reiche Verzierung (Abb. 246); legte Konsolen in ebenmäßiger Reihe nebeneinander als Stützen der bekrönenden Platte, oder benutzte sie, in rhythmischem Wechsel angeordnet, zur Hervorhebung der Flanken und der Mitte (Abb. 231). Häufig sind hinter ihnen und dem durchlaufenden Ornament unter der Platte Schubfächer verschwiegen angebracht. Die halbkugeligen Knäufe und kleinen ringförmigen Zieher an Türen und Schubladen sind meist aus Bronze, aber dunkel patiniert fügen sie sich ganz dem warmen, dunklen Gesamtton an.

Die zweigeschossigen Schränke pflegen oft weniger reich verziert zu sein, was vielleicht durch ihre Aufstellung in Vor- und Nebenräumen zu erklären ist. Bedeutsam ist bei ihnen das Verhältnis zwischen Ober- und Unterteil und die Art, wie durch das gliedernde Rahmenwerk die Teile, die über- und nebeneinander liegen, klar und entschieden zusammengefaßt sind. Die Dekorationsformen sind die gleichen wie bei den einfacheren Typen der Kredenz; nur ist der größeren Höhe gemäß der obere Abschluß breiter und wuchtiger gebildet. (Abb. 254—256 und 258/9).

Am prächtigsten wurden die Kabinettschränke ausgebildet. Der untere Teil ist nicht immer ein geschlossener Kasten, über dem der Aufsatz von gleicher Breite oder wenig schmaler emporsteigt; mitunter genügen geschnitzte konsolartige Seitenteile mit glatter Rückwand und flachem Aufsatz als Träger. So bei dem Kabinettschrank aus Mantuaner Besitz im Victoria und Albert Museum zu London (Abb. 267—269), dessen Deckplatte, Schubladen und Türen mit bildmäßigen Intarsien verziert sind. Solch malerischer Schmuck bei schlichtem Aufbau ist seltene Ausnahme. Ein Kabinettschrank, dessen geschlossener Unterbau reiches Grotteskenornament in zwei Füllungen und auf den Schubfächern des Oberteils flatternde Bänder mit Inschriften, alles in Intarsia, sehen ließ, war auf der Auktion Bardini 1902 (Abb. i. Kat. Nr. 578). — Zahlreicher sind die jüngeren reliefierten Typen. Unter ihnen fallen wieder die älteren aus Toskana, die diskret mit schmalen Schmuckleisten besetzt oder nur mit architektonischen Zierformen versehen sind, durch ihre stille, strenge Schönheit auf (Abb. 266,

270/1). Häufiger aber ist die reichere Schnitzerei. In flachem Relief überzieht sie bei lombardischen Möbeln alle Flächen (Abb. 275) durchaus symmetrisch; oder dies im Cinquecento fast selbstverständliche Prinzip wird kühn durchbrochen — wie bei dem Schranke Pauls III. (Abb. 272), oder neben glatte Mittelfelder werden in der Lombardei zur Betonung der Außenkanten Hermen gestellt (Abb. 273), oder eine Fülle fast freiplastischer, kleiner Gruppen sind bei ligurischen Schränken hier übereinander und unter der Deckplatte angebracht, eine breite, unruhige Konsole bildend (Abb. 274). Auch die Leisten, die herausgezogen die niedergelegte Klappe stützen, gehen nach vorn in solche Gruppen aus. Die Virtuosität des Bildschnitzers feiert hier Triumphe; aber die geschlossene Wirkung, die edle Harmonie italienischer Möbelkunst ist in diesen überladenen Werken nicht mehr vorhanden. Der Wunsch, das Behältnis von Kostbarkeiten besonders prächtig auszubilden, hat hier oft zu unleugbarer Entgleisung geführt [1]). Gerade dies Prunkmöbel verrät um 1600 eine entschiedene Verwilderung des italienischen Geschmacks.

Das Bett

Schlafzimmer und ihr wichtigstes Inventar sind seit dem 14. Jahrhundert immer wieder gemalt und in Reliefs dargestellt worden (Abb. 8—10 und 40, 42, 45/6, 48, 51—54). Die Geburt Mariä und Johannis, die Verkündigungsszene, wunderbare Heilungen und Traumvisionen bedurften solchen Milieus. Durch diese Schilderungen ist man über das Bett der italienischen Renaissance genau unterrichtet, obwohl nur ganz wenige Originalmöbel erhalten blieben. — Im Palast und im bemittelten Bürgerhaus war die Bettstatt im 15. Jahrhundert ziemlich hoch; die Füße blieben unsichtbar, denn an den Längsseiten waren je zwei Truhen und mitunter auch am Fußende eine solche dicht herangeschoben, so daß sie eine Stufe bildeten, über die man zum Lager gelangte; sie wurden auch als Sitzmöbel benutzt [2]). Sie sind immer von einfacher Kastenform und flach profiliert, aber der reiche Besitzer ließ Intarsien hier anbringen, oder wohl gelegentlich auch Malerei [1]). Im 15. Jahrhundert befand sich bisweilen unter dem Lager ein flacher Kasten von annähernd gleicher Größe (carriola oder lettucino genannt), der vom Fußende her leicht herauszuziehen war und als Ruhestätte bei Tage gedient zu haben scheint [2]). In der Regel ragte das Bett mit dem Kopfende an der Wand in das Zimmer hinein; doch kommt auch die Aufstellung längs der Mauer, ja die Anbringung des Lagers in einer Nische vor [3]). Doch fehlt hier ebensowenig die Truhenstufe wie an Konstantins Bett im Kriegszelt auf Piero della Francescas Fresko zu Arezzo; so selbstverständlich gehören beide Möbel zueinander. Auch in den Schlafräumen der armen Bevölkerung sind sie vereinigt, selbst wo das Lager nur aus einem breiten Brett auf zwei hölzernen Böcken bestand [4]).

25. Venedig (?) 16. Jahrhundert: Stuhl mit vorn verjüngtem Sitz
Sammlung O. Lanz, Amsterdam

Die Stützwand zu Häupten (superiore), von jeher höher als die zu Füßen (postergale), ward mitunter der Rückenlehne des Familienthrones ähnlich in Ausmaß, Gliederung und Verzierung. Sie ward dadurch zu einem selbständigen Bauteil, während sie früher wohl von gleichem Aussehen wie die umgebenden Truhen gewesen war (Abb. 66). Auch hier wurden seit dem 16. Jahrhundert Schnitzereien, die sich mitunter flacher am Fußende wiederholten, angebracht; gelegentlich ist ein Teil des superiore in eine Arkadengalerie aufgelöst (Abb. 285).

Nach 1500 kamen die Bett-Truhen aus der Mode; und da die Bettfüße nun sichtbar wurden, bildete man auch sie in geschnitzte Baluster um. Mitunter führte man sie später auch zur Betonung der Ecke weiter empor, säulenartig oder als gedrechselten Baluster (Abb. 282—285) mit einem Pinienzapfen als Bekrönung. Die Bettstatt hatte durch den Verlust der Truhen das Breitgelagerte

[1]) Über die Verzierung mit vergoldeten und versilberten Metallreliefs oder mit bunten Steinen und Bronzestatuetten, wie sie B. Buontalenti geschaffen hat, vgl. hier S. XIX und Vasari, ed. Gottschewski-Gronau Bd. VI, S. 332 3.

[2]) Beispiel einst im Palazzo Davanzati (Abb. 66) und in der Villa Palmieri bei Florenz (Abb. bei Hunter a. a. O., Taf. 4).

[1]) In Inventaren kommen öfters bemalte Betten vor, und ein solches ist im Ospedale del Ceppo in Pistoia erhalten (Abb. 281).

[2]) Vgl. „L'Arte e la Case" in Rassegna d'Arte antica e moderna VII (1920), S. 53 ff., wo auch ein lettucino auf einem Fresko in Fossombrone abgebildet ist. Bandello erwähnt das lettucino in seiner 5. und 40. Novelle mit der Bemerkung, es sei in Toskana in Gebrauch gewesen. Es kommt auch im Brautschatz der Bianca Maria Sforza und einem Inventar des Grafen di Challant in Val d'Aosta vor. — Nicht zu verwechseln mit der carriola ist das Kinderbett und die Wiege (Abb. 286—289). Andere befinden sich in der Sammlung Bagatti-Valsecchi in Mailand.

[3]) Auf Carpaccios Geburtsszene in der Accademia Carrara zu Bergamo und einem venezianischen Holzschnitt (Abb. 48 und 10). Auch der bemalte Alkoven aus Holz von Federigo da Montefeltro im Schloß von Urbino (vgl. Schubring a. a. O. S. 340 Nr. 500) unten marmorartig, oben mit Bäumen, muß hier genannt werden.

[4]) Eine eigenartige Bettform ist durch ein Fresko Domenico di Bartolos im Hospital S. Maria della Scala zu Siena überliefert. Die Tragbahren sind hier am Kopf und Fußende durch halbhohe, starke Standbretter hindurchgesteckt, daß die Handgriffe hervorragen. Hier fehlen selbstverständlich die Truhen während sie am Fußende der nebeneinander gereihten Betten auf Andrea del Sartos Hospitalszene (Akademie von Florenz) sichtbar werden (Abb. 41 und 49).

verloren und wirkte mehr wie ein aufstrebendes Gerüst. Reicher und vielartiger wurde jetzt auch der Betthimmel gestaltet, der schon auf Bildern des 15. Jahrhunderts öfters vorkommt, von gleichem Grundriß wie das Bett an einem Gestell befestigt, oder herabhängend von einem weiten Ring, der an der Decke festgemacht war[1]). Im 16. Jahrhundert wurden die viereckigen Gestelle marmornen Tabernakeln frei nachgebildet, mit edlen Säulen, wohl abgewogenem Gebälk und einer Kassettendecke versehen. Auch figürliche Schnitzereien bringt man hier als Bekrönungen an[2]). Daneben ist freilich noch ein ganz anderer Typus nachzuweisen: ein glattes Gestell, das ganz mit Sammet oder anderen kostbaren Stoffen bezogen ist, so daß das hölzerne oder Metallgerüst völlig verdeckt ist.

Auf den Vorhängen breiten sich hier mitunter wirkungsvolle Stickereien aus, deren Zeichnung von berühmten Malern entworfen ward[3]). Nicht unerwähnt darf endlich, gerade bei diesem Möbel, die Inneneinrichtung bleiben. Den hohen Kissen zu Häupten entsprach mitunter ein solches am unteren Ende[1]). Die Leinenbezüge waren einfarbig, bunt oder mit Goldfäden bestickt und mit Spitzen eingefaßt, und über die bunten, wollenen oder seidenen Schlafdecken ward bei Tage eine besonders kostbare ausgebreitet.

Wiederholte Verbote gegen den raffinierten Luxus scheinen wenig gefruchtet zu haben. Man darf nicht vergessen, daß das Bett, ebenso wie die Truhe, Ausstattungsgut gewesen ist, und daß vornehme Damen ihre Gäste nicht nur im Schlafzimmer, sondern sogar in prächtiger Kleidung im Bette ruhend empfingen.

26. Sebastianus Pintelius 1584: Schrank

Florenz, S. Spirito, Sakristei

Der Tisch

Auf Abendmahlbildern und andern biblischen und profanen Darstellungen sind häufig Tische verbildlicht worden. Die meisten sind von primitiver Form: zwei oder drei Böcke mit breiter Platte, über die ein Tischtuch gebreitet ist[2]). Sie erscheinen wie provisorische Gebrauchsstücke, die für Gastereien rasch aufgestellt wurden, und sind nur ausnahmsweise Möbel von künstlerischer Bedeutung. Von diesem Typus sind originale Stücke natürlich nicht erhalten[3]); um so zahlreicher aber langgestreckte, vieleckige oder runde aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die sinngemäß aufgebaut und mehr oder weniger prächtig ausgestattet sind.

Die Vorliebe für geschlossene Flächen ist auch hier bedeutungsvoll gewesen, und antike Marmortische boten

[1]) Vgl. Abb. 51, wo beides vereinigt ist. Steht das Bett längs einer wenig breiteren Wand, wie auf Fra Angelicos Predellenbild der Wunderheilung durch St. Cosmas und Damian in der Florentiner Akademie, hängt der Vorhang an einer Stange, die an den gegenüberliegenden Längswänden des Zimmers befestigt ist. Nach Davidsohn (a. a. O .IV³, S. 327/8) pflegte das Bett schon im 11. Jahrhundert in Florenz von einem Vorhang umhüllt zu sein; doch gibt es viele gemalte Darstellungen seit dem 14. Jahrhundert ohne solche. Noch heute sind in Italien viele Betten während des Sommers — wegen der Insektenplage —, nicht aber im Winter mit durchsichtigen Stoffen umhüllt.

[2]) Das schönste Bett dieser Art ist das auf Sodomas Fresko: Die Vermählung Alexanders mit Roxane in der Farnesina zu Rom; beachtenswert auch die auf Scarsellinos Wochenstuben und Caccinis Relief in Pisa (Abb. 52—54, sowie die Zeichnung Abb. 37).

[3]) Solch Bett mit Stickereien angeblich nach Pierino del Vagas Zeichnung, heute im Besitz des Grafen Sormanni, ist in der Gazette des Beaux Arts 1876 und in der Rassegna d'Arte a. a. O., S. 54 veröffentlicht.

[1]) Abb. Rassegna d'Arte a. a. O. S. 52 u. a. O.

[2]) Besonders deutlich auf Sodomas Fresko: Das Topfwunder des H. Benedikt in Monte Oliveto bei Buonconventi; aber auch auf Lionardos Abendmahl und anderen Darstellungen dieser Szene deutlich erkennbar.

[3]) Interessante Übergangsformen sind die Tische Abb. 290 und 291. Bei letzterem ist freilich die Entstehungszeit ungewiß.

sich als unmittelbare Vorbilder an (Abb. 18). Statt runder oder eckiger Füße dienten ihnen breite skulpierte Steinbretter als Träger; man hat sie in Stein kopiert, oder häufiger in Holz ausgeführt und hier dem andern Material gemäß umgebildet[1]). Zunächst im 15. Jahrhundert in schlichter Ausführung als vasenartige Formen, ohne plastische Innenverzierung (Abb. 293 ff.). Der einzige und deshalb überaus wirksame Schmuck war der gechweifte Umriß. Dann fügte sich auch hier in immer reicherer Ausgestaltung geschnitzte Reliefierung ein. Zugleich ward der Umriß vielartiger; neben vasenartigen Formen kommen in Anlehnung an römische Marmortische Standbretter mit phantastischen Kombinationen von Voluten, Akantuslaub, Tierformen und Fabelwesen, die Anbringung von Wappen, Pinienzapfen und anderen Ornamentmotiven auf (Abb. 305 ff.). Eine Fülle von Möglichkeiten war hier gegeben und ward genützt. Fast durchgehend sind diese Standbretter breiter und entsprechen dadurch in ihrem Aussehen noch mehr als die älteren ihrer Bestimmung, die schwere Platte zu stützen; während der bewegte Umriß und die Schnitzerei oftmals zu gleicher Zeit die tragende Kraft und die Belastung zum Ausdruck bringen. Wie beim griechischen Tempel und beim mittelalterlichen Dome ist bei den glücklichsten Kompositionen auch hier, freilich mit ganz anderen Motiven, die Funktion des Tragens und Auflagerns verbildlicht worden.

27. Venedig um 1500: Kleiner Wandspiegel

Fast ebenso mannigfaltig wie die Stützen werden die Querhölzer, die sie verbinden und ein Ausweichen hindern sollen, geformt (Abb. 303/4, 307 ff.). An der oberen oder unteren Kante ausgeschweift oder dasselbe Profil an beiden Seiten wiederholend, werden sie dicht unter der Platte, öfter in halber Höhe, angebracht.

Bei den älteren Typen, die den Aufbau aus mehr oder weniger verzierten Brettern am deutlichsten zum Ausdruck bringen, ist das Querholz durch das Standbrett gesteckt und mit einem Keil festgehalten[1]) (Abb. 292 ff.). Bei den reicheren Formen begnügt man sich, sie einzulassen, ohne daß sie außen sichtbar werden. Mitunter tritt an die Stelle des Querholzes eine schmale Stufe, die dem Boden aufliegend, die Standbretter an ihrem unteren Ende verbindet. Durch die Gleichartigkeit mit der Platte ist hier das Lagernde des Tisches und der architektonische Zusammenschluß besonders glücklich betont. Man steigert diesen gelegentlich noch durch die Anbringung einer Säulen- oder Balusterreihe über der Stufe, so daß auch die Ansicht der Längsseite reicher und überaus prächtiger wird (Abb. 319—321 und 324).

Daneben sind auch von jeher freistehende Pfeiler, dann auch Baluster und Säulen als einzige Stützen verwendet worden, und je nach dem Ausmaß der Platte, der Wucht oder Zierlichkeit ihrer Träger und der Anbringung der Verbindungsstücke zwischen ihnen ist der Charakter dieser Tische überaus verschieden. Beachtenswert ist bei allen — auch den obengenannten — die Profilierung der Platte und die gelegentliche Anbringung von Schubfächern unter ihr. Diese betonen in ihrer Gesamtheit das Lasten der Horizontale, aber teilen sie auch in gleichen Abständen oder in wechselvollem Rhythmus (Abb. 302, 324, 330 und 335 6).

Sind diese Tische von gleicher Breite und Tiefe, bilden sie unversehens einen Übergang zu denen mit vieleckiger oder runder Platte, denn die Gestelle sind oft die gleichen. Eine noch reichere Vielartigkeit ist hier anzutreffen. Denn eine einzige Stütze kann, als Pfeiler oder Baluster gebildet, die Mitte betonen (Abb. 360—363, 366, 369), und diese kann von geschlossener Form mit freiplastischem Schmuck umgeben oder ganz aus solchem gebildet sein. Oder ein Kranz von Stützen steht direkt hinter dem Außenrand, in lockerer Reihe oder dicht aneinander gerückt, daß wiederum eine gewisse Geschlossenheit zum Ausdruck kommt (Abb. 341—346 und

[1]) Die Außenseiten der Standbretter sind oft reicher reliefiert als die der Mitte des Tisches zugewendeten. In der Regel sind es zwei; bei langen Tischen kommen auch drei oder mehr Standbretter vor. — Übrigens sind die Standbretter in anderer Form auch in der zisalpinen Gotik an Tischen häufig.

[1]) Ausnahmsweise ist die Zarge zum Herausziehen eingerichtet und ein Geheimfach hier angebracht; so an einem Tisch in der Sammlung Bagatti-Valsecchi zu Mailand (Abb. bei Malaguzzi-Valeri a. a. O., S. 104).

355). Oder Standbretter, ähnlich denen der langen Tische, treffen in diagonaler Anordnung in der Mitte zusammen (Abb. 349—353). Dazu sind bei allen Typen runde, sechs- und achteckige Platten anzutreffen, und ihre Form oben stimmt nicht immer mit der Gliederung der Stützen überein; wenn etwa eine sechseckige Platte von vier Standbrettern getragen wird. Diese selbst können schlank und aufstrebend oder zusammengedrückt und wuchtig wirken und wie beim langen Tisch ihre stärkste Ausladung oben oder unten haben (Abb. 359 und 365). Die gereihten Stützen können, wo sie auf säulenartige Form verzichten, als Pfeiler die Senkrechte durch ihre Gestaltung betonen, oder als flache Voluten mit Löwenklauen erscheinen (Abb. 355). Das Querholz wird bei ihnen zum vieleckigen oder runden Kranz, oder es verbindet die Füße in kreuzförmigem Grundriß (Abb. 327—346). Dann pflegt mitunter in der Mitte noch ein Fuß hinzugefügt zu sein (Abb. 348). Muß dieser hingegen als einzige Stütze dienen, wird er stabiler gebildet und ladet kräftig nach unten aus, um seine Standfläche zu verbreitern (Abb. 360 ff.). Gemeinsam aber ist allen diesen so überaus verschiedenen Tischen sinnvoller Aufbau und reicher Rhythmus.

28. Luca della Robbia: Spiegelrahmen
Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Als Übergangsform zwischen Tisch, niedrigem Schrank und dem formverwandten Betpult[1]) erscheint häufig der Schreibtisch, der viel mehr durch Darstellungen von studierenden Heiligen und Dichtern als durch erhaltene Originalmöbel bekannt ist[2]). Carpaccio freilich läßt den H. Hieronymus (Abb. 50) auf schlichter Bank vor einer großen Platte sitzen, die auf kleinen Wandkonsolen ruht und auf der andern Schmalseite einen schlanken Metallkandelaber als Stütze sehen läßt. Aber viel häufiger ist das geschlossene, oben schräge Sitzpult, das im einzelnen variiert, immer den Eindruck vollkommener Zweckmäßigkeit und harmonischer Verhältnisse macht und mit den benachbarten Büchergestellen wie ein idealer Arbeitsplatz erscheint (Abb. 6 und 47).

Eine andere Überleitung vom Tisch zur Kredenz bilden die nicht allzuhäufigen freistehenden, kleinen Schränke mit breitausladender Platte, die viel mehr als die Prunktische Gebrauchsmöbel gewesen sind (Abb. 377/8). Denn zwischen den wenig verzierten Standbrettern oder in denselben sind Schubfächer und Schranktüren angebracht, so daß ein Kastenmöbel, an dem man sitzen und arbeiten konnte, als neuer Typus geschaffen war (Abb. 370/1).

Bank und Stuhl

Wie der größte Teil einfachen Hausmobiliars sind auch die schlichtesten Sitzmöbel des 15. Jahrhunderts nicht in Originalen erhalten; auch sie sind nur durch Gemälde bekannt. Das gilt von der Bank[1]), wie auch vom Stuhl. Die mit Schnitzerei verzierten Bänke jüngerer Zeit, die auch in Kunstsammlungen nicht allzu häufig sind, dürften in der Hauptsache aus Sakristeien und Klöstern stammen, aber ihr Typus widerspricht nicht der Verwendung im öffentlichen oder privaten Profangebäude. Von der Truhenbank unterscheiden sie sich durch den Zweck — sie sind lediglich zum Sitzen da — und infolgedessen auch durch die Form, nämlich größere Durchsichtigkeit: Die Tragflächen unter dem Sitz sind einzelne Stützen, viereckige oder runde, und in der Gliederung sehr verschiedenartig. Ebenso ist die Lehne oft durch eine Balusterreihe gebildet, zwischen die man bei größerer Länge Pfosten eingeschoben hat (Abb. 203). Ausnahmsweise kommen auch statt der Füße konsolartige Träger mit starker Rückwand vor (Abb. 192). Sonst ändert die Verschiedenheit der Gliederung und Verzierung nicht allzusehr den Gesamteindruck dieser Möbel, weil die Grundform gegeben ist und die horizontalen Abschnitte die gleichen bleiben;

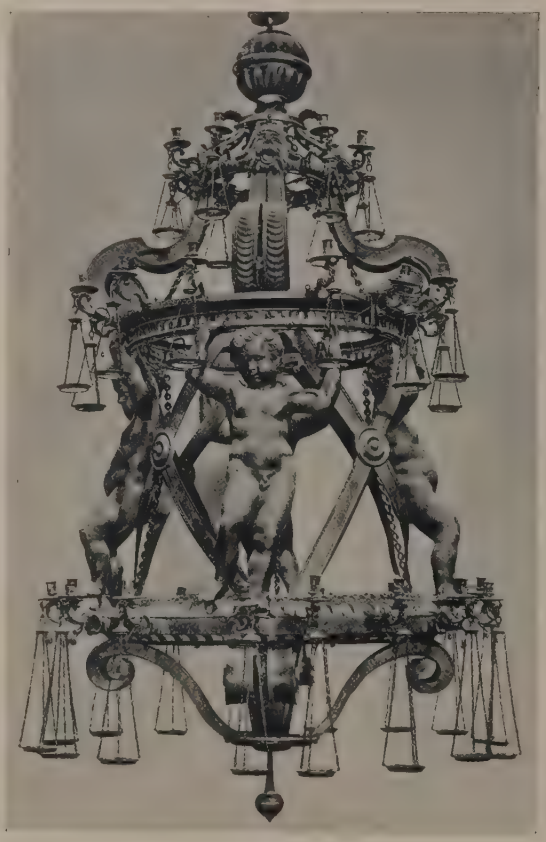
[1]) (Abb. 253.) Manche kleine Kredenz war ursprünglich ein Betpult, an dem Kunsthändler — um es leichter zu verwerten — die Stufe durch einen schmaleren Sockel ersetzt haben. Ein besonders eigenartiges, breites Betpult in Villa Pia bei Florenz ist einem dreitorigen antiken Triumphbogen frei nachgebildet.

[2]) Der Schreibtisch Savonarolas in S. Marco zu Florenz wäre ein überaus wichtiges Denkmal dieses Typus, wenn er wirklich schon dem berühmten Dominikaner gedient hätte. Zu den einfachsten Schreib- und Lesepulten gehören die in Masolinos Kirchenväterfresken im Baptisterium von Castiglione d'Olona: Schmale steilgestellte Kisten mit schräger Schreibplatte und abgerundeter Öffnung an der Längsseite für die Knie.

[1]) Eine ganz einfache Bank mit vier Pfeilerfüßen z. B. auf Ghirlandajos Fresko: Der Tod der hl. Fina in San Gimignano; eine mit einfachen Standbrettern einst im Palazzo Davanzati (Abb. bei Hunter, Taf. 27).

es wechselt einzig die Länge der Bank. Auf den kleinsten haben höchstens zwei, auf den ganz langen mehr als zwanzig Personen nebeneinander Platz (Abb. 20/1 und 207).

Ganz anders die stuhlartigen Möbel, die, von verschiedenen Typen des Mittelalters abgeleitet und je nach ihrer besonderen Bestimmung, überaus verschieden untereinander sind. In massiger Schwere steht der Sessel (poltrona) zwischen den Truhen längs der Wand. Verwandt ihm in monumentaler Wirkung, doch etwas leichter beweglich erscheint der Stuhl (sedia); aber das eigentliche Gebrauchsstück im Bürgerhaus war durch die Jahrhunderte hindurch der Schemel (sgabello) in seiner einfachsten Form. Er pflegt aus drei[1]) oder vier sperrig gestellten Beinen und einer runden oder vieleckigen Platte zu bestehen. Auf Gemälden des 15. Jahrhunderts ist er überaus häufig[2]); aber nur ein Original dieser Art ist erhalten, der Strozzischemel in der Sammlung Dr. Figdor † zu Wien. Im Gegensatz zu dem Urtypus ist er mit feinen Intarsiafriesen verziert und mit einer Lehne versehen, die ein Rundrelief bekrönt (Abb. 387, 389). In derberer, fast bäurisch anmutender Form kommt dieser Typus öfters in Oberitalien vor, mit etwas breiterer Lehne, die eigenartig profiliert und mit Kerbschnitzerei aufs reichste verziert ist (Abb. 388, 380/1). Als Bauernstuhl ist er verschiedenartig variiert, doch immer gleich im Aufbau bis ins 18. und 19. Jahrhundert hinein diesseits und jenseits der Alpen gefertigt worden. — Doch ward in der Renaissance auch diese Gattung in der Lombardei zu reizvoller Zierlichkeit umgestaltet mit gedrechselten Füßen und zarten Beineinlagen in der Lehne (Abb. 382).



29. Battista Lorenzi 1585: Bronze-Ampel
Pisa, Dom

Als eine jüngere Abwandlung erscheint daneben der sogenannte Andrea del Sarto-Stuhl (einst im Palazzo Davanzati), dessen Sitz — hinten halbrund — eine ebensolche Säulengalerie als Lehne trägt (Abb. 414).

Auch beim Schemel machte sich spätestens im 16. Jahrhundert das Bedürfnis nach geschlossener Flächenwirkung geltend: Vier nach oben verjüngte Standbretter tragen nun mitunter den Sitz. Häufiger begnügt man sich mit je einem Standbrett vorn und hinten (Abb. 22–24), das in der Art der höheren und breiteren der Tische[1]) in verschiedener Art profiliert und mit Reliefs geschmückt wird. Wiederum sind sgabelli dieser Art ohne Lehne — aber mit strohgeflochtenem Sitz versehen oder später gepolstert — verhältnismäßig selten; während solche mit Lehne zahlreich erhalten sind. Besonders die mit reicher Schnitzerei, wo vorderes Standbrett und Rückenstütze den gleichen Umriß und Dekor erhielten (Abb. 391, 398). Künstlerisch wertvoller sind indessen die einfacheren Typen dieser Gattung mit wenig Schnitzerei, aber ausdrucksvollem Umriß. Hier ist die Lehne, um ein bequemes Sitzen zu gewähren, leicht gerundet und nach unten abgeschrägt (Abb. 383 ff., 392, 394).

Von mittelalterlichen Sesseln, ja mittelbar von solchen des Altertums, hat die Renaissance den Faltstuhl abgeleitet. Gleich den Vorbildern wurde er öfters in Eisen und Bronze gearbeitet (Abb. 399—401), und dieses Material ward auch — besonders in Venedig — für komplizierte Formen beibehalten, die man mit Stoff bezog, mit Posamenten und den runden blanken Knöpfen der befestigenden Nägel verzierte (Abb. 50). Aus dem einfachen Klappstuhl[2]) entwickelten sich die Falt- und Scherenstühle[3]). Der erstgenannte besteht aus zwei Paaren bogig geschnittener Leisten, die an der Kreuzungsstelle

[1]) Der dreibeinige Schemel heißt scanno.

[2]) So kommt er, um Bekanntestes zu nennen, mehrfach auf den Fresken Fra Angelicos im Kloster San Marco vor; und in Michelangelos Sintflut in der Sixtinischen Kapelle trägt eine Frau ihn umgekehrt auf dem Kopf, als Unterlage für allerlei häusliches Gerät.

[1]) Vgl. S. XXVIII links oben.

[2]) Im Mittelalter Faldistorium genannt, woraus das Wort Fauteuil abgeleitet ist.

[3]) Sie werden im Kunsthandel ohne stichhaltige Gründe Dante- und Savonarolastühle genannt.

unter dem Sitz durch einen profilierten Stab, über dem Boden durch Schienen und oben durch gerade oder geschwungene Seitenlehnen miteinander verbunden sind. Gespannte Lederstücke oder Gurte bilden Sitz- und Rückenstütze (Abb. 407—412, 415).

Beim Scherenstuhl (Abb. 396, 403—406) sind eine Anzahl schmaler Latten nach gleichem Prinzip gekreuzt, so daß das durchsichtige Gerüst hier seitlich geschlossen erscheint[1]). Natürlich kann die Lattenreihe zierlicher sein, als das offene Gestell. Der Sinn des Faltstuhls, zusammengeklappt werden zu können, wurde bei beiden Typen wohl schon im 15. Jahrhundert aufgegeben. Ein einfaches Brett als Rückenlehne und ein Sitz aus enggefügten Latten wurden dem Scherenstuhl beigegeben. Zugleich ward das vordere Profil reicher im schwingenden Rhythmus, mannigfach variierte man die Kurve, verzierte sie an der Front mit flacher Schnitzerei und profilierte in verschiedenster Form die Rückenlehne[2]) (Abb. 403—406). Ähnlich erging es dem Faltstuhl, der eine feste Polsterung an Sitz und Rücken, diskrete Intarsienverzierung oder ornamentale Reliefs an den Seitenlehnen, in Oberitalien auch Certosina-Einlagen an der Vorderseite erhielt (Abb. 413). Aus den in sich beweglichen Möbeln waren feste und bequeme Sessel geworden; sie hatten die Funktionsbedingungen, die ihre Eigenart bestimmt hatten, verloren; aber die eindrucksvolle Zweckmäßigkeit und der Wohlklang ihrer Gestalt verleihen den nicht überladenen Gestaltungen der Spätzeit einen neuen, besonderen Reiz.

Neben dem Schemel mit sperrig gestellten Beinen hat es wohl von jeher den mit senkrechten Stützen gegeben; als niedriger Hocker kommt er auf Bildern des 15. Jahrhunderts — besonders in Schlafzimmern — vor. Bei höherem Sitz trägt er gewöhnlich eine Lehne, die Platte ist hölzern oder aus Stroh geflochten[3]) (Abb. 416). Geschnitzte Verzierung ward hier am Querholz zwischen den vorderen Beinen und an der Lehne angebracht[4]), oder diese ist in eine Reihe von Säulchen aufgelöst (Abb. 417 ff.). Aus der primitiven Grundform dieses Gebrauchsmöbels hat sich der Wandsessel entwickelt. Denn durch die Höherführung der vorderen Beine und durch eine Leiste von hier nach hinten bildeten sich niedrige Seitenlehnen (Abb. 424 ff.). Polsterung mit Stoff- oder Lederbezug ward dann bald selbstverständlich; und es ist überaus lehrreich, im einzelnen festzustellen, wie nur

[1]) Oder man kreuzte die Latten in anderer Richtung, damit sie oben die Rückenlehne bilden, ohne freilich ein nach unserem Bedürfnis bequemes Sitzmöbel zu schaffen (Abb. 397).

[2]) Mitunter ward sie mit Reliefs verziert; ein sinnloser Schmuck, da er das Anlehnen unbequem macht. — Der sogenannte Savonarola-Scherenstuhl kommt übrigens im 16. Jahrhundert auch in den Alpenländern und Süddeutschland vor.

[3]) Die Polsterung dürfte in den allermeisten Fällen spätere Zutat sein.

[4]) Die Stühle mit besonders reichen Schnitzereien in kartuschenartigen Formen (Abb. 454/5) sind wahrscheinlich zuerst in der nördlichen Lombardei hergestellt und in den Alpenländern und Süddeutschland nachgeahmt worden.

30. Francesco Francucci 1656: Bronze-Ampel
Rom, S. Maria del Popolo. Cappella Chigi

durch die Verbreiterung der Rückenlehne und durch die Betonung der Sitzfläche, deren Bezug nun mindestens handbreit über die Beine fällt und gelegentlich durch Fransen verlängert ist, das einfache Gestell mehr und mehr eine gewisse Geschlossenheit und Großartigkeit erhält (Abb. 432, 435, 444/5). Die Schnitzerei blieb auch hier in der Hauptsache auf das vordere Querholz beschränkt, dazu wurden manchmal die Träger der Seitenlehnen als Baluster, seltener als geschwungenes Akantusblatt gestaltet; und endlich an diesen selbst wie auch über den Streifen der Rückenlehne Verzierungen angebracht. Das Leder an Sitz und Rückenlehne wurde gepreßt und zum Teil vergoldet, oder gemusterter prächtiger Stoff ward als Bespannung benutzt. Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Sitzhöhe dieser Sessel, die eine gerade, gleichsam repräsentative Haltung nötig machen[1]), und ähnliches gilt von vielen Sgabelli. Die Faltstühle haben meist die uns gewohnte Höhe; und daneben sind noch niedrigere Stühle mit verzierter Rückenlehne — einer Säulenreihe oder mit geschnitztem Fries — erhalten, die ein sehr bequemes Sitzen gestatten (Abb. 417 u. 423)[2]).

[1]) Auch die meisten Tische und viele Kredenzen sind höher als uns heute bequem erscheint.

[2]) Isabella d'Este unterscheidet in einem Briefe von 1518 Männer- und Frauenstühle, freilich ohne sie zu charakterisieren. Auf Bildern der Zeit sitzen Frauen niemals auf den gradlinigen hohen Lehnsesseln, öfters auf Faltstühlen, die aber auch von Männern benutzt wurden, oder auf den zuletzt genannten niedrigen Stühlen.

Lesepulte, Ständer, Wandbretter und Rahmen

Die leichteren und seltener gebrauchten Stücke des italienischen Mobiliars wurden nach denselben Formprinzipien gestaltet und mit den nämlichen Ornamenten verziert, wie die Möbel, die zum notwendigsten Hausrat gehörten. Das gilt von Schreib- und Lesepult, von Büstenständer und Kleiderrechen, Bordbrett, Spiegel- und Bilderrahmen und anderem Gerät.

Das Lesepult in der Kirche muß dem Chorbuch erhöhte Lagerung bieten, damit alle Sänger die großen, klar geschriebenen Noten und Textworte der heiligen Gesänge lesen können. Der Sockel wird hier meistens als Schrank gebildet, um die Meßbücher aufzunehmen, und eine Stufe erleichtert das Umblättern der Seiten. Intarsien und reiche Schnitzerei ist hier, wie an dem Chorgestühl, fast selbstverständlich. Im Privathaus war der hohe, schwere Unterbau überflüssig; aber der Oberteil kommt — einzeln gearbeitet, öfter auf Schreibtischen stehend — vor[1]). Verzichtete man auf diese Kombination, ließ man die eigentliche Buchstütze auf einer schlanken Säule oder einem Baluster ruhen (Abb. 458—460, 464).

[1]) So bei Carpaccio (Abb. 50), auf Ghirlandajos und Botticellis Fresken: S. Hieronymus und S. Augustinus in Ogni Santi in Florenz, auf Pinturicchios „Maria, von Engeln umgeben" in S. Maria del Popolo zu Rom sowie auf vielen andern Bildern. — Auch kleine Schreibpulte, die man auf Tische stellte, kommen einzeln vor (Abb. 10 und 457 und Bode a. a. O., Taf. LXXI).

31. Venedig um 1570: Geschnitzte Laterne
London, Victoria and Albert Museum

32. Schlüssel von Kredenzen und Truhen
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Auch die bronzenen Pultadler, die — aus der Maasgegend stammend — in etlichen Exemplaren nachweislich nach dem Süden gelangt sind, dürften nur überaus selten profanen Zwecken gedient haben. Einer, der sich — nach dem Bericht des Bernardino Baldi — in der berühmten Bibliothek des Federigo da Montefeltro im Schlosse von Urbino befunden hat, steht heute im Dom ebenda[1]). Daneben gab es auch zusammenklappbare, also wirklich mobile Pulte aus gekreuzten Latten mit einem Stück verzierten Leders als Unterlage für das Buch. Flache Schnitzerei überzieht die schmalen Stützen, und balusterartige, zierliche Querhölzer verbinden sie. Mitunter ragt hinter dem Folianten eine schmale, durchbrochene Schnitzerei empor (Abb. 462).

Die Ständer für Büsten und mittelgroße Freiplastik sind nie ein so durchsichtiges Gerüst; schon weil die Last, die sie zu tragen hatten, das in der Regel verbot. Auch widersprach der Anschein solchen Mißverhältnisses dem Stilgefühl der Hochrenaissance. Denn sie kommen erst im 16. Jahrhundert in Aufnahme, als die Büsten — im Anschluß an römisch-antike Kunst — nach unten oval abgeschrägt, einen runden, profilierten Sockel erhielten. Im 15. Jahrhundert hatten sie breit aufstehend ihren Platz auf Kaminen und über Türen gehabt. Man bildete nun die Standbretter, die man für Tische und Schemel in mannigfachen Formen ausgestaltet hatte, höher und schlanker um. Das Profil wechselt ebenso wie die Verzierung durch Schnitzerei (Abb. 461, 477/8 und 480). Malerei ist selten (Abb. 463). Aber typisch für alle Ständer ist die Abschrägung nach oben, die sperrige Stellung der Stützen und die Gleichheit der Profile am vorderen und hinteren Standbrett.

Der Kleiderrechen (attaccapanno oder capellinaro)[2])

[1]) A. Schmarsow: Melozzo da Forli, S. 33/4.

[2]) Deutsch übertragen: Anhänger für Stoffe und Hutträger. Daneben kommt auch besonders in Venedig die Bezeichnung taccatabarro vor; tabarro ist der weite malerische Mantel der Italiener.

erhielt gelegentlich einen geschnitzten Aufsatz oder schildartige Form mit Kartuschenverzierung; man kombinierte ihn mitunter mit dem Bordbrett, und in Venedig bildete sich dadurch ein eigenartiges kleines Schmuckmöbel heraus, der restello di camera[1]), dem oft noch ein Spiegel beigefügt war. An seinen Zinken hingen freilich nicht Garderobestücke, sondern kleine Toilettegeräte[2]).

Man darf nicht vergessen, daß Spiegel aus Glas[3]) damals eine Kostbarkeit waren, die prächtige Fassung beanspruchen konnten; und zudem war neben dem glatten Mittelfeld hier eine reiche Verzierung am Platze, die bei Gemälden und Reliefs zu selbständig wirkte und das Interesse vom Zentrum abzog. Die ältesten Spiegel waren rund wie Butzenscheiben und oft vertieft. Kreisförmig sind auch häufig ihre Rahmen, oder verzierte Zwickel führen zur Rechtecksform über; und die zum Teil oder ganz vergoldete Umfassung wird mitunter — namentlich am Restello — so breit und prächtig, daß der Spiegel nur als Mittelstück, keineswegs aber als Hauptsache erscheint (Abb. 482). An den Rahmen für viereckige Spiegel und kleine Bilder sind phantastische Schnitzereien wie Hermen und Fratzen[4]) anzutreffen, während an Aufsatz und Konsole Rankenwerk, Wappen, Putten und Fabelwesen erscheinen (Abb. 492, 495—498).

33. Venedig um 1575: Türklopfer aus Bronze

Bei großen Bilderrahmen[5]) im ausgeprägten Stil der Renaissance war architektonischer Aufbau beinahe selbstverständlich: Die horizontalen Streifen wurden als Sockel und Gebälk, die senkrechten als Pilaster ausgebildet. Gliederung und Verzierung geschah zunächst nicht einzig durch Schnitzerei, die Malerei nahm oft Besitz von ihrer Begrenzung, und am Sockel war bis um 1500 das Predellenbild fast die Regel. Es paßt durchaus zum Wesen „klassischer Kunst", daß sie die farbige Darstellung auf das Bildfeld beschränkte und den Sinn des Umfassens und Begrenzens in kräftig profilierten und geschnitzten Rahmen auf das entschiedenste zum Ausdruck brachte. Die großen Rahmen stammen freilich in überwiegender Mehrzahl von Altären; denn im Privathaus waren umfangreiche Bilder überaus selten[1]), doch hätte ihre Ausgestaltung hier wie dort in gleicher Weise hingepaßt. Man hat diese Architekturrahmen auch in kleineres Format übertragen und für Reliefs, Gemälde und Spiegel verwandt (Abb. 493/4 und 497). Daneben kam für Bilder von mittlerem und kleinem Maßstab auch die heute gebräuchliche Form auf: die auf allen Seiten gleiche Rahmenleiste (Abb. 503/4, 507 ff. und 514 ff.); als Dekor stand ihr der ganze Schatz von Motiven zur Verfügung, die die Möbeltischlerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien entwickelt hatte.

Eine Besonderheit sind die größeren Rundrahmen, die zunächst jene Fruchtgirlanden nachahmen, die durch die Robbia volkstümlich geworden waren; später sind sie mit reichgegliederten, mehr ornamentalen Flachreliefs überzogen und mitunter durch kleine, knaufartig vorspringende Köpfe rhythmisch gegliedert[2]) (Abb. 488 und 490). In die Formensprache des Barock leiten endlich die sogenannten Sansovinorahmen (Abb. 518/9) über, die halb reliefmäßig, halb freiplastisch gearbeitet in malerischem Wechsel Kartuschenmotive mit allerlei Architektur- und Phantasieformen verbinden. Nicht nur in Venedig, der Heimat dieses Typus, fand man zu Ende der Renaissance Geschmack an ihnen. Die Unruhe und Kompliziertheit der malerischen Darstellung und die gesteigerte Raumillusion und Plastizität brauchte als Gegengewicht die wuchtige oder stark bewegte Begrenzung.

---

[1]) G. Ludwig führt in seiner ausführlichen Monographie über den Restello a. a. O. auch solche für Briefe und Schreibgerät (r. di scrittura) auf und leitet das Wort von restellus (kleiner Rechen) ab. Der Restello darf nicht mit der Restelliera oder Lanziera verwechselt werden, einem großen Gestell für Waffen, Lanzen und Fahnen.

[2]) Darum sind die Spiegelrahmen bisweilen unten besonders breit und der Übergang nach oben wird seitlich durch Voluten oder Fabeltiere mit Ranken gebildet (Abb. 482).

[3]) Es gab daneben noch blanke geschliffene Metallplatten als Spiegel (Abb. 27), wie sie Dante schon in wohlhabenden Familien erwähnt (Davidsohn IV[3], S. 329). In Murano, der Stadt der Glasfabrikation für Italien, kam die Herstellung von Spiegeln durch deutsche Verbesserung des Amalganbelags im 16. Jahrhundert zu hoher Vollendung (Ludwig a. a. O., 306/7).

[4]) Mitunter dienen sie als Handgriff einer durch den Rahmen geführten verschiebbaren Schutzplatte vor dem Spiegel, wie sie auch bei Gemälden der Epoche vorkommt.

[5]) Vgl. über Rahmen E. Bock, Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance (München 1902), Guggenheim, Le Cornice Italiane (Milano 1897) und Dedalo I, S. 625—642.

[1]) Vgl. Schubring a. a. O., S. 9—11.

[2]) Sie waren mitunter in holzgeschnitzten Decken eingelassen (Geymüller und Stegmann a. a. O., Bd. V II 1, Taf. 6).

Im Zeitalter der Renaissance waren Kunst und Handwerk noch nicht durch eine Kluft getrennt. Der Baumeister errichtete das Haus und sorgte auch für seine Ausstattung, wie das von Baccio d'Agnolo, Bernardo Buontalenti und anderen bezeugt ist; der Bildhauer begann als Steinmetz oder Goldschmied, und berühmte Maler haben gelegentlich Möbel bemalt[1]). Daneben hat es unter Holzschnitzern und Intarsiatoren viele Spezialisten von Ruf gegeben, die von einer Stadt zur andern berufen wurden. Nur an Fra Giovanni da Verona, Giovanni Barile, die Familien Canozzi da Lendinara, de' Marchis und del Tasso sei hier erinnert[2]). Ebenso Truhenmaler[3]), die besonders im 15. Jahrhundert reiche Beschäftigung fanden. Daneben steht der Einfluß großer Künstler auf die Ausgestaltung des Mobiliars außer Frage. Das gilt im besonderen von Giuliano da Maiano[4]) und Michelangelo. Gerade diesem vielseitigen Genius, der nur Steinbildhauer sein wollte, verdankt die Schreinerkunst wichtige Anregungen. Er hat in jungen Jahren zu dem Madonnentondo für Angelo Doni den phantastisch verzierten Rahmen entworfen, den Barile in Holz geschnitzt (Abb. 490). Später hat er die Büchergestelle und Sitze der laurenzianischen Bibliothek zu Florenz (Abb. 166) entworfen; und die straffe, an Metallformen erinnernde Profilierung mancher Truhen geht auf ihn zurück. Wahrscheinlich sind auch die phantastischen Fratzen (Abb. 123, 148, 227, 272 u. a.), die eine große Rolle im 16. und 17. Jahrhundert spielten, und andere figürliche Motive zuerst von ihm entworfen worden[1]). In den Uffizien zu Florenz, im Britischen Museum zu London und in anderen Kunstsammlungen sind zahlreiche Entwürfe zu Möbeln von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern vorhanden (Abb. 37), und im besonderen scheinen die Truhen mit figürlichen Reliefs nach Zeichnungen berühmter Künstler geschaffen worden zu sein (Abb. 138—147, 151/2)[2]).

34. Rom um 1530: Blasebalg mit Schnitzerei
Amsterdam, Sammlung O. Lanz

Die hohe Bedeutung von solchem inneren Zusammenhang und solcher Zusammenarbeit steht außer Frage. Der Künstler — mit dem Handwerk nahe vertraut — verstand den Wert guter Arbeit zu schätzen und entwarf nur, was dem Wesen des Materials entsprach, und dem Ausführenden wurden die Vorlagen des Meisters zum Ansporn, das Höchste zu leisten. So konnten die neuen Formideen unmittelbar und fast ohne Abschwächung zum Ausdruck kommen, ein Ideal, das gerade unsere Zeit von neuem zu erreichen strebt.

[1]) Vgl. Schubring a. a. O. S. 76 ff. und zahlreiche Stellen bei Vasari (zusammengestellt bei Schubring a. a. O., S. 90); besonders wichtig erscheint die Erwähnung einer Zimmereinrichtung von Baccio d'Agnolo mit Malereien von Andrea del Sarto, Pontormo und anderen Künstlern im Hause des Pier Francesco Borgherini in Florenz.

[2]) Ausführliche Liste bei Finocchetti a. a. O.

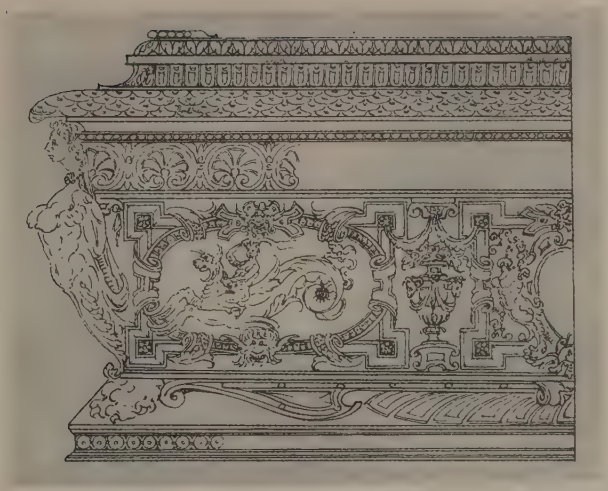
[3]) Schubring a. a. O. S. 430 ff. veröffentlicht das von A. Warburg aufgefundene Werkstattbuch zweier Truhenmaler, die zwischen 1446 und 1463 einhundertsiebzig bis zweihundert Truhen geliefert haben.

[4]) Vgl. Schottmüller, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXIX (Berlin 1918), S. 80 ff.

[1]) Vgl. Schottmüller, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1927/8, sowie Thode, Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke Bd. II (Berlin 1908), über die Bibliothek S. 118 und 135, über den Kandelaber der Medici-Kapelle S. 111 und über ihm irrtümlich zugeschriebene Möbel S. 513. — Über den Rahmen zum Tondo der Hl. Familie: E. Bock a. a. O., S. 78.

[2]) Vgl. hier Abb. 36 und 147.

35. Holzschachtel mit bemalten und vergoldeten Stuckauflagen 15. Jahrhundert
London, Victoria and Albert Museum



36. Florenz nach 1550: Entwurf zu einer Truhe, Federzeichnung
Florenz, Uffizien

37. Prunkbett nach 1550, Federzeichnung
Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums

Rom, Engelsburg. Badezimmer Papst Clemens VII.

Phot. Anderson

38. G. Mansueti: Venezianische Palasthalle (Wunderheilung durch die Kreuzreliquie, gemalt um 1500)

Venedig, Akademie

Phot. Anderson

39. Melozzo da Forli: Römische Palasthalle (Gründung der Vatikanischen Bibliothek, dat. 1476 77)

Rom, Pinacoteca Vatikana

40. C. Crivelli: Straße und Wohnhaus in den Marken (Verkündigung, dat. 1486)

London, National Gallery

Phot. Alinari

41. Domenico di Bartolo: Hospital (Krankenheilung, gemalt zwischen 1440 und 1443)

Siena, S. Maria della Scala

Phot. Anderson

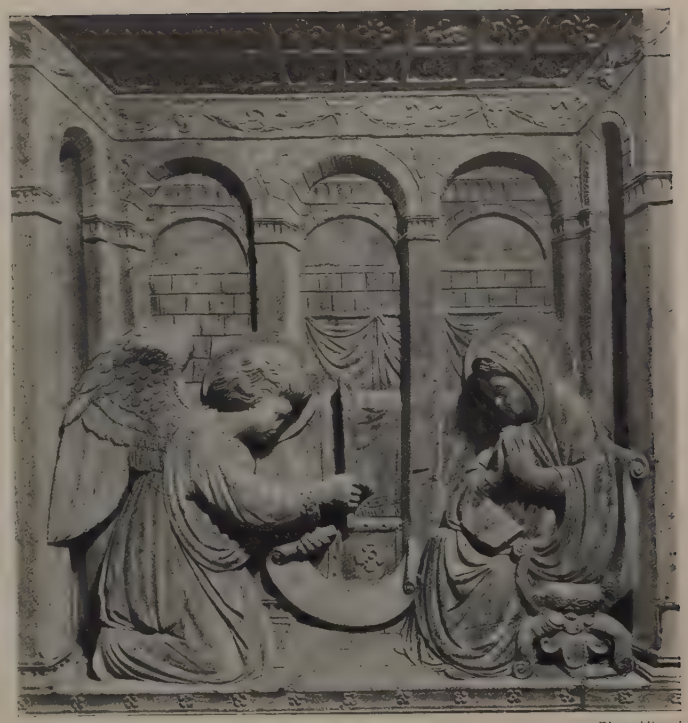
42. V. Carpaccio: Venezianisches Schlafzimmer (Traum der hl. Ursula, gemalt zwischen 1490 und 1495)

Venedig, Akademie

Phot. Alinari

43. P. M. Pennacchi: Oberitalienisches Zimmer mit Marmortäfelung (Verkündigung, gemalt um 1500)

Venedig, S. Francesco della Vigna



Phot. Alinari

44. Urbano da Cortona: Toskanische Halle (Todesverkündigung an Maria, gemalt nach 1450)

Siena, Dom

Phot. Alinari

45. Domenico Ghirlandajo: Florentinisches Schlafgemach (Geburt Mariä, dat. 1490)

Florenz, S. Maria Novella

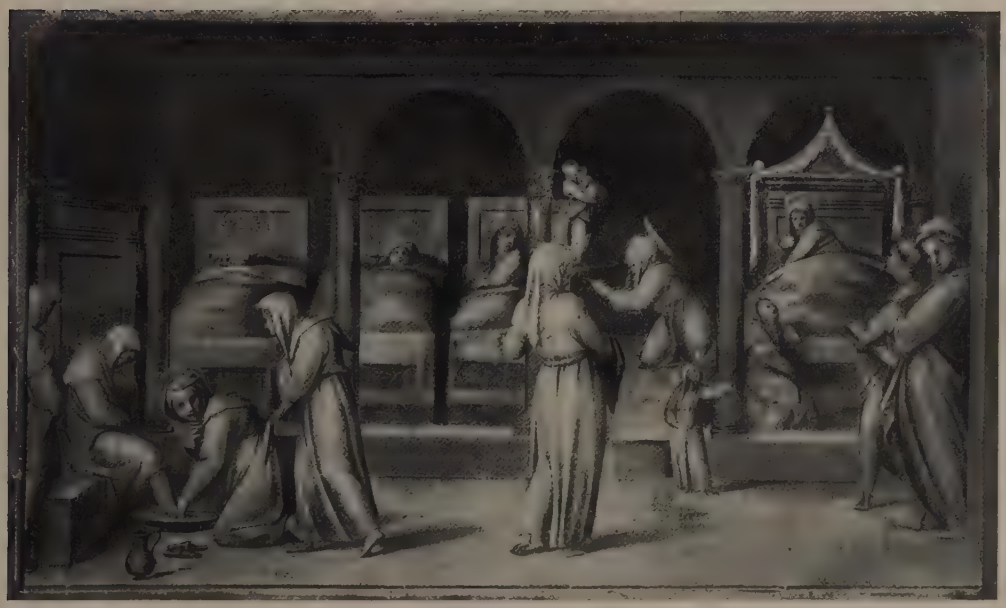
46. Benedetto da Maiano: Florentinisches Schlafzimmer (Geburt Johannis des Täufers, Tonrelief, modelliert um 1475)

London, Victoria und Albert-Museum

47. Antonello da Messina: S. Hieronymus in seinem Studierzimmer (gemalt vor 1479, Ausschnitt)

London, National Gallery

48. Vittore Carpaccio: Oberitalienische Wohnung (Geburt Mariä. Gemalt um 1504)
Bergamo, Galleria Lochis



Phot. Brogi

49. Andrea del Sarto: Krankenzimmer im Hospital von S. Matteo. (Grisaille, gemalt um 1510)
Florenz, Accademia

Phot. Anderson

50. V. Carpaccio: Studierzimmer des hl. Hieronymus (gemalt zwischen 1502 und 1507)

Venedig, Scuola S. Giorgio degli Schiavoni

Phot. Anderson

51. Andrea del Sarto: Florentinisches Schlafzimmer (Geburt Mariä, dat. 1514)

Florenz, S. S. Annunziata

52. Sodoma: Römisches Schlafgemach (Alexander und Roxane, dat. 1511/12)

Rom, Villa Farnesina

Phot. Bruckmann

53. Scarsellino: Oberitalienisches Schlafgemach (gemalt nach 1550)

Hannover, Provinzial-Museum

Phot. Alinari

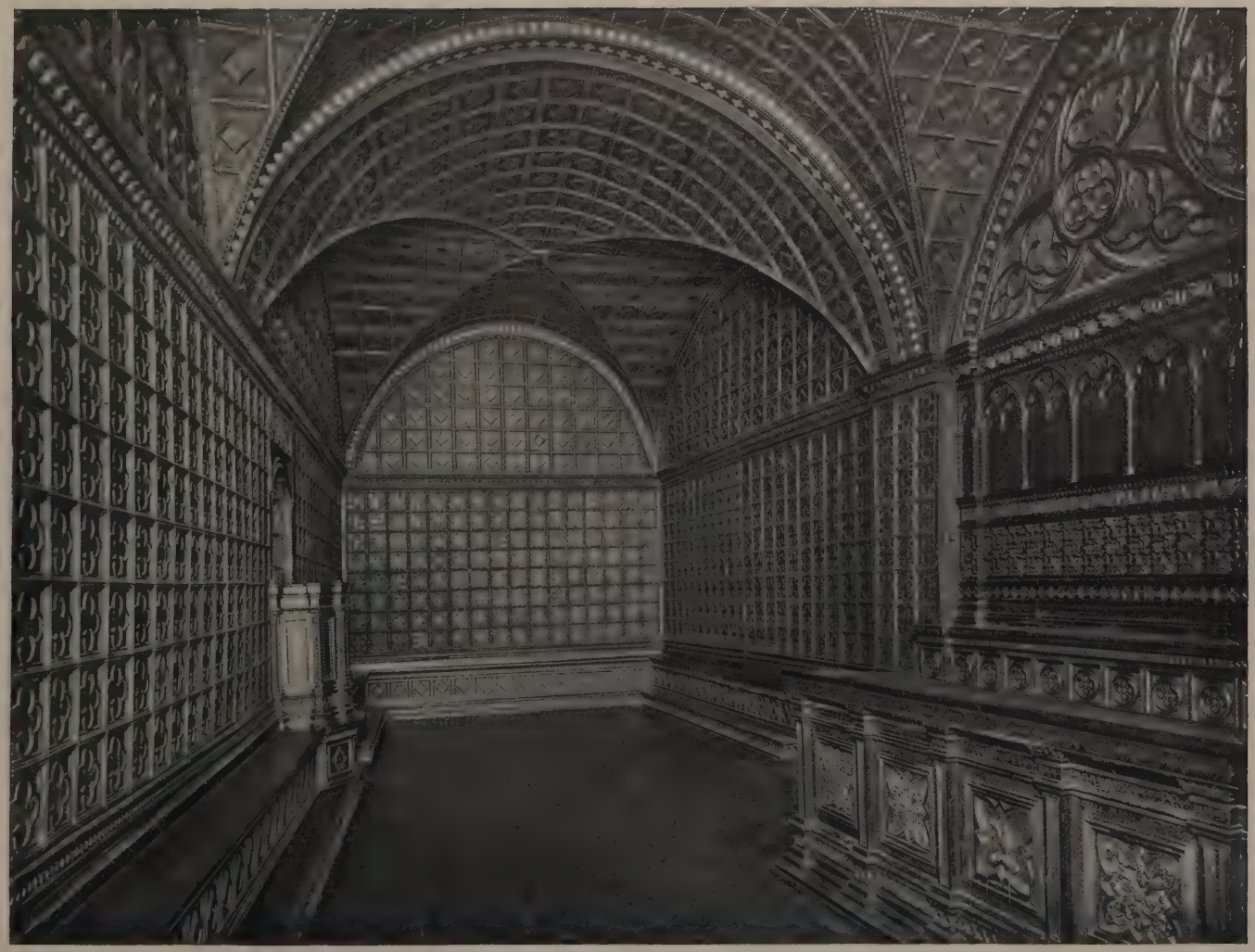
54. Giovanni Caccini: Toskanisches Schlafgemach (Geburt Mariä. Bronzerelief, modelliert 1599/1600)

Pisa, Dom, Hauptportal

Phot. Anderson

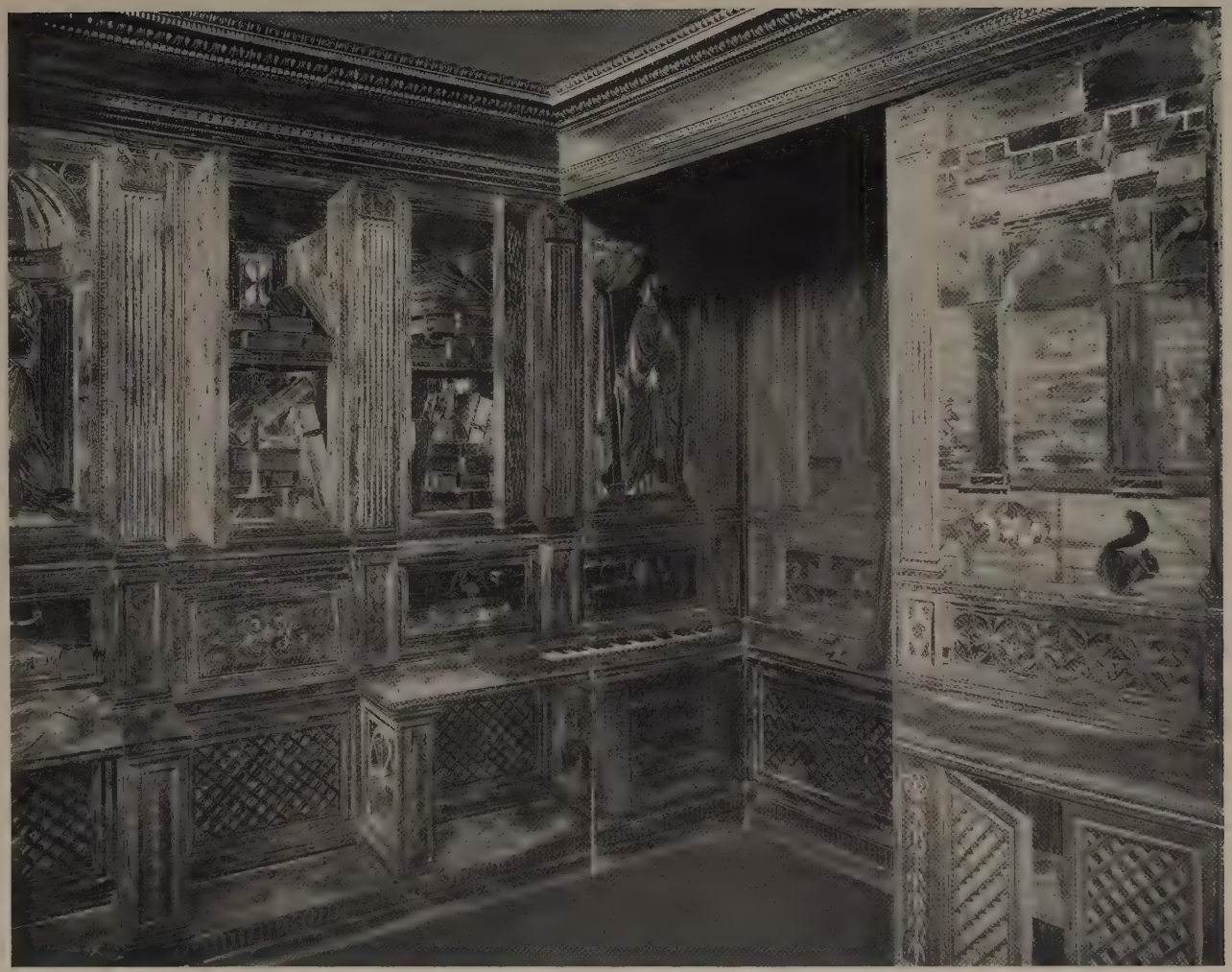
55. J. Tintoretto: Venezianische Palasthalle (Hochzeit zu Kana, dat. 1561)

Venedig, S. Maria della Salute



Phot. Alinari

56. Perugia, Collegio della Mercanzia (Handelsgericht. Ende des 14. Jahrhunderts)



57. Urbino, Studio des Herzogs Federigo I. Montefeltro. (Intarsien von Francesco di Giorgio und Baccio Pontelli, nach 1477)

Phot. Alinari

58. Florenz, Palazzo Davanzati. Saal im ersten Stockwerk.
Zeitweilige Ausstattung

Phot. Brogi

59. Città di Castello, Pinacoteca Comunale. Großer Saal

Phot. Alinari

60. Florenz, Palazzo Davanzati. Saal im ersten Stockwerk. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

61. Florenz, Palazzo Davanzati. Saal im zweiten Stockwerk. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

62. Florenz, Palazzo Davanzati. Saal im dritten Stockwerk. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

63. Florenz, Palazzo Davanzati. Schlafzimmer. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

64. Florenz, Palazzo Davanzati. Kaminzimmer. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Brogi

65. Florenz, Palazzo Davanzati. Kleiner Saal. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

66. Florenz, Palazzo Davanzati. Schlafzimmer des dritten Stockwerks. Zeitweilige Ausstattung

Phot. Alinari

67. Florenz, Palazzo Davanzati. Wandmalerei im Schlafzimmer des dritten Stockwerks

Phot. Anderson

68. Neapel, S. S. Annunziata, Sakristei. (Schränke, begonnen von Giovanni da Nola um 1540)

Phot. Alinari

69. Mantua, Palazzo Ducale. Studio im Paradiso der Isabella Gonzaga-Este (circa 1500. Marmordekoration von Gian Cristoforo Romano)

Phot. Alinari

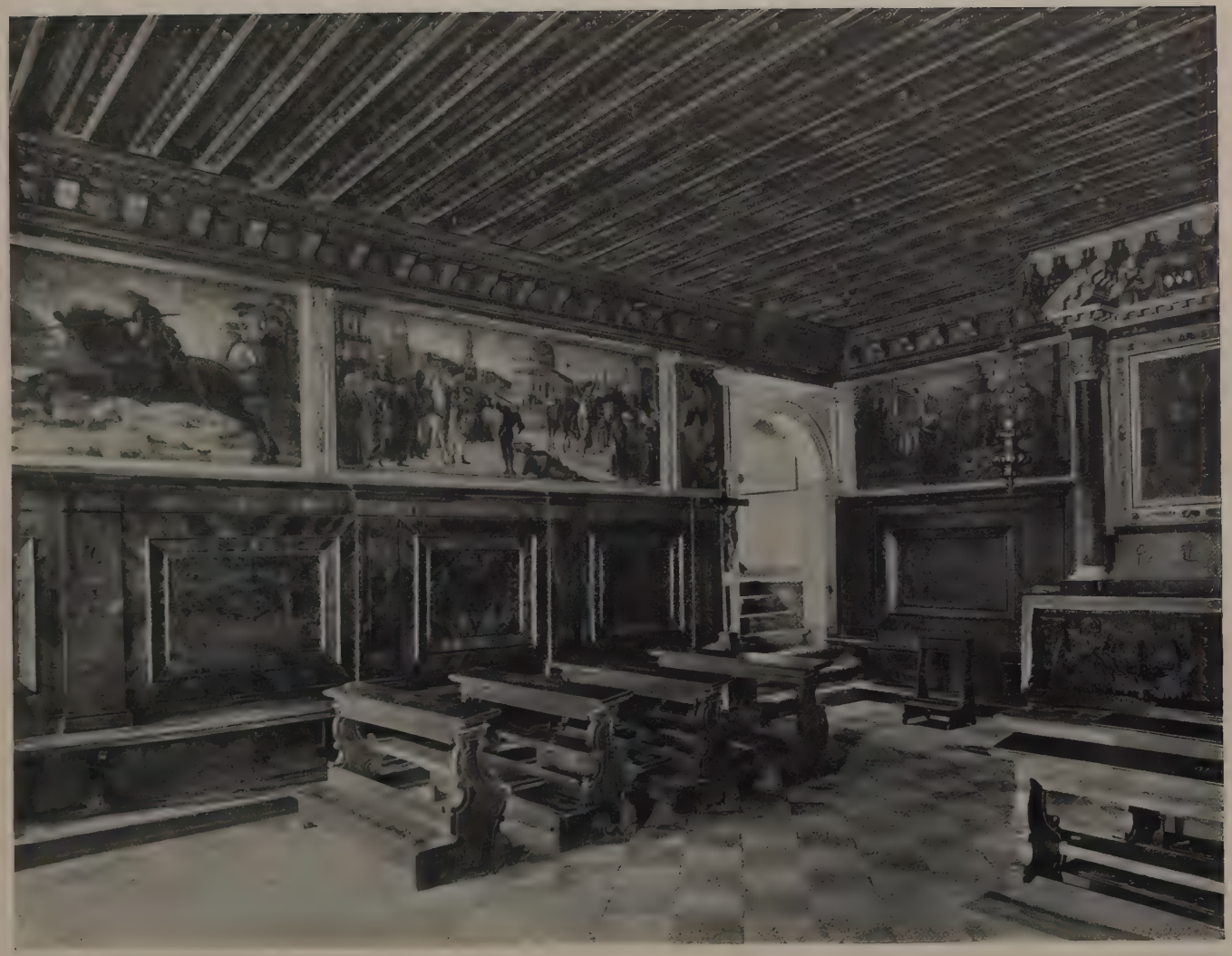
70. Florenz, Palazzo Vecchio. Geheimes Arbeitskabinett des Herzogs Francesco Medici.
(Errichtet zwischen 1570 und 1573 von G. Vasari)

Phot. Brogi

71. Florenz, Palazzo Vecchio. Großer Saal im Quartier Leos X. (Nach 1555 von Vasari errichtet)

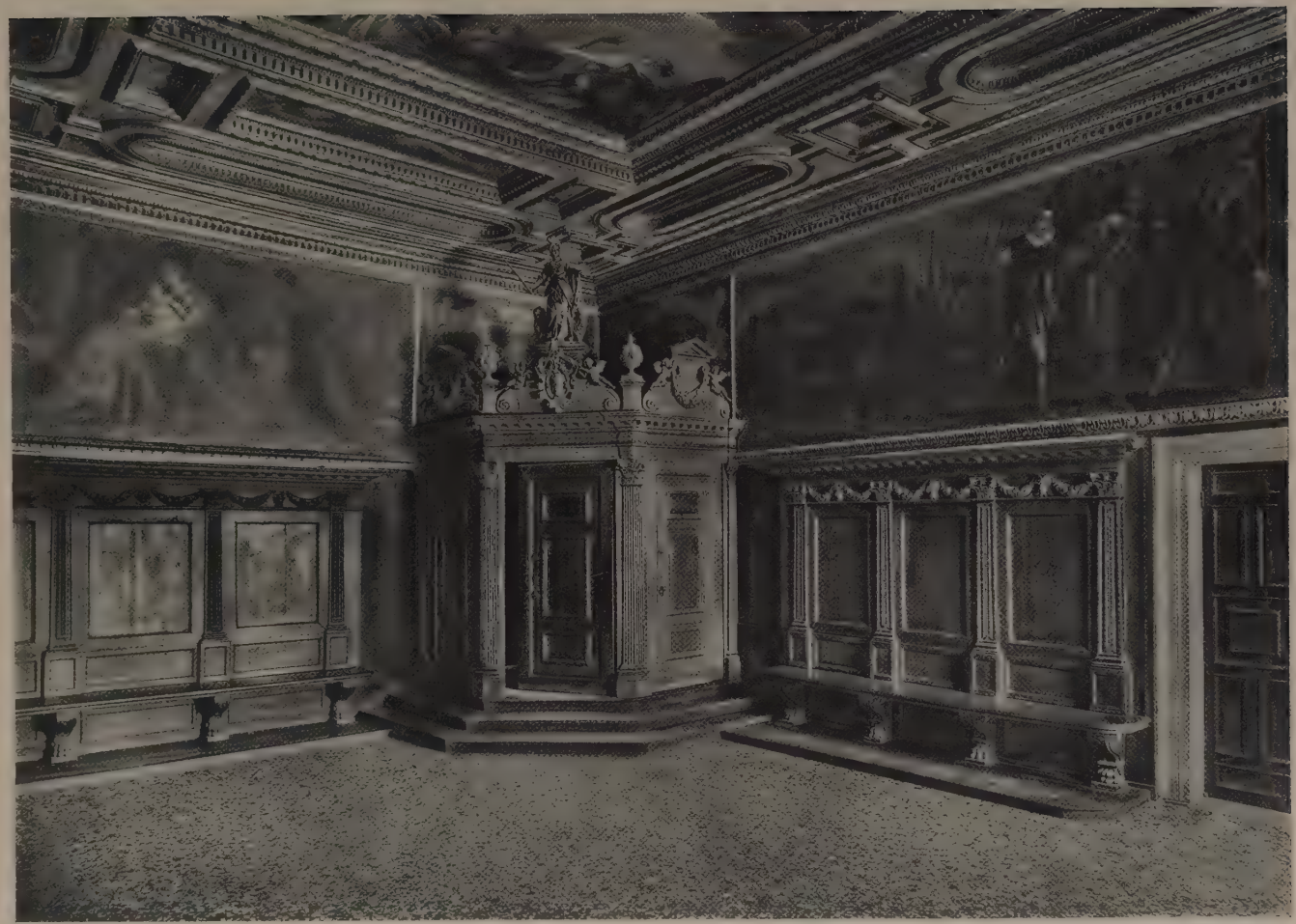
Phot. Premi

72. Mantua, Corte Vecchia. Marmorsaal (nach 1550)



Phot. Alinari

73. Venedig, Scuola S. Giorgio degli Schiavoni. Eingangshalle (jetzt Betsaal; nach 1500)



Phot. Anderson

74. Venedig, Dogenpalast. Sala della Bussola. (Innenausstattung nach 1550)

Phot. Alinari

75. Florenz, Palazzo Vecchio. Sala di Lorenzo Magnifico (Quartier Leos X.). (Bau und Türen seit 1555 von G. Vasari. Grottesken-Malerei von Bernardino Poccetti)

Phot. Brogi

76. Città di Castello, Pinacoteca Comunale. Saal mit Wandmalereien nach 1550

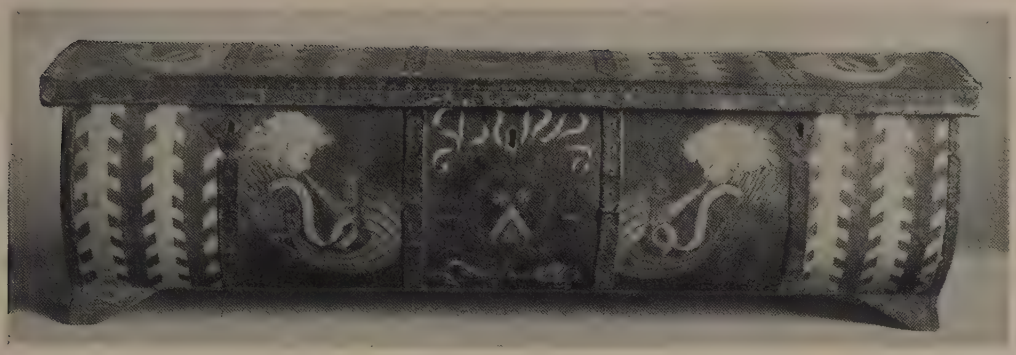
1214852

77. Florenz erste Hälfte des 15. Jahrhunderts: Truhe mit Malerei und Metallbeschlag

Früher Florenz, Sammlung Bardini

78. Siena um 1450: Truhe mit Stuckreliefs und Malerei

Früher Florenz, Privatbesitz



Kopenhagen, Kunstindustrimuseet

Berlin, Schloß-Museum

Phot. Brogi

Florenz, Castello Vincigliata

79—81. Toskana, Mitte und Anfang des 15. Jahrhunderts: Truhen mit Malerei

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Berlin, Schloß-Museum

Phot. Brogi

Kopenhagen, Kunstindustrimuseet

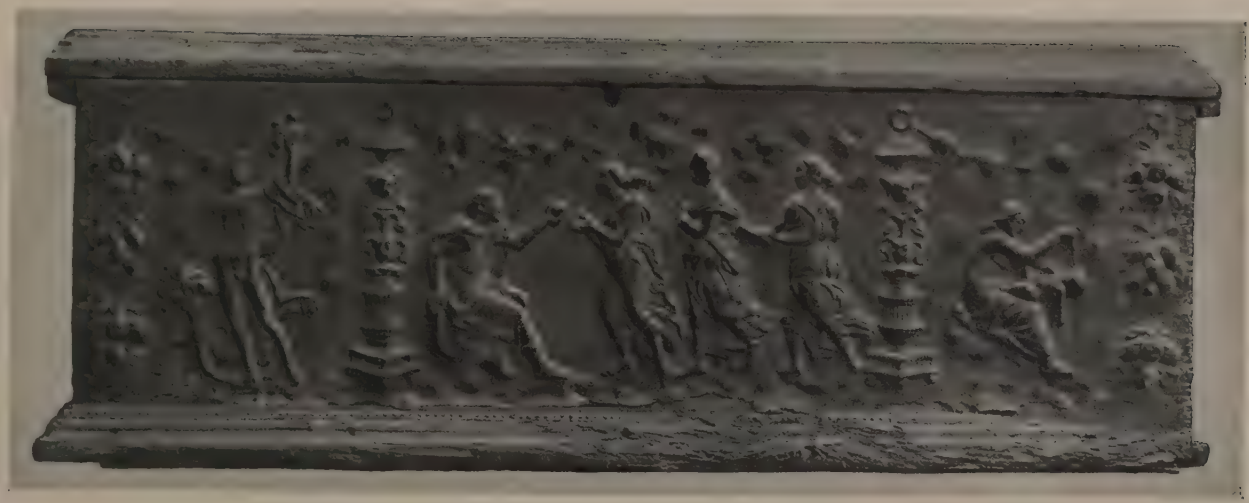
82—84. Toskana 14. und 15. Jahrhundert: Truhenbretter und Truhe mit vergoldeten Stuckreliefs

85. Venedig um 1550: Tischtruhe mit vergoldeten Stuckreliefs

Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum

86. Venedig (?) um 1500: Schranktruhe, geschnitzt und vergoldet

Berlin, Schloß-Museum



Florenz um 1470. Berlin, Schloß-Museum

Phot. Alinari

Venedig um 1500. Mailand, Castello Sforzesco

87—88. Truhen mit vergoldeten Stuckreliefs

Vormals Venedig, Privatbesitz

London, V. u. A. Museum

89—90. Venedig 16. Jahrhundert: Geschnitzte Holztruhe und Truhe mit vergoldeten Stuckreliefs

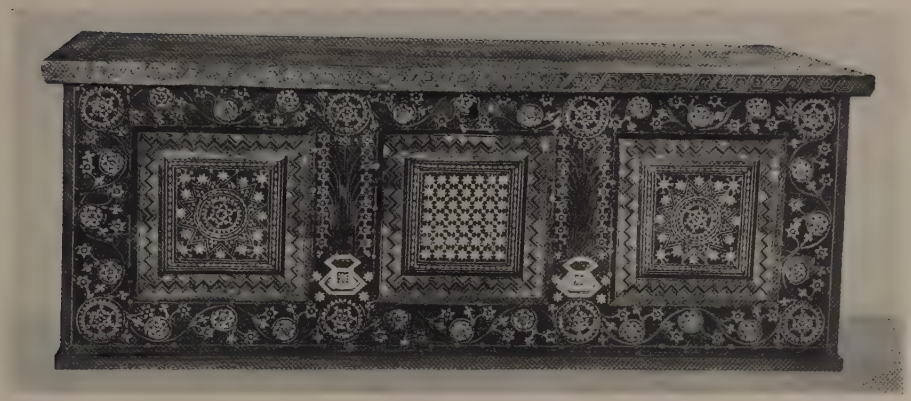
Phot. Anderson

Verona um 1500. Verona, Museo Civico

Verona um 1510. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Venedig um 1530. Berlin, Schloß-Museum

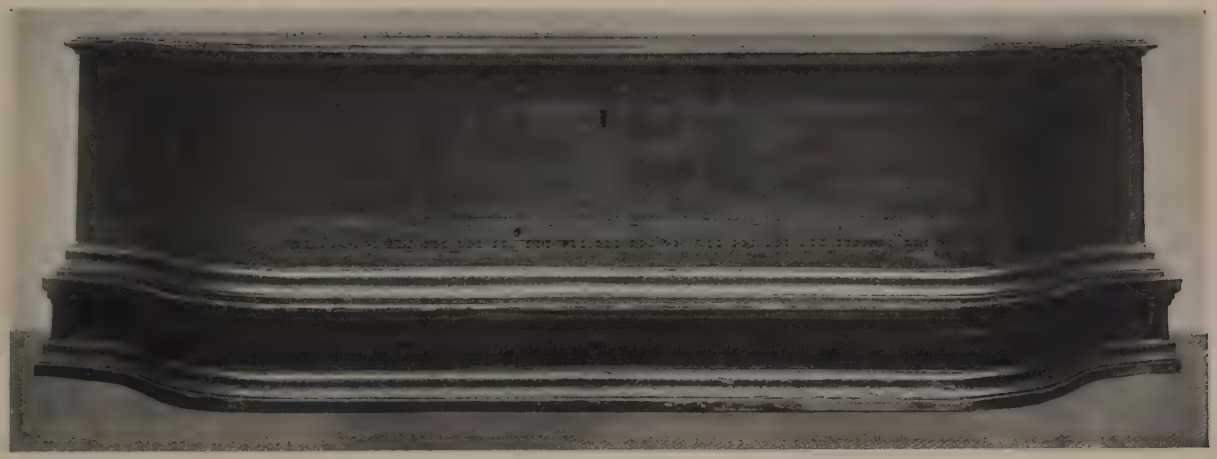
91—93. Truhenbrett und Truhen mit Malerei und Schnitzerei



Berlin, Schloß-Museum

Amsterdam, Sammlung O. Lanz (geschlossen und geöffnet)

94—96. Ober-Italien (Venedig?) um 1500: Certosina-Truhen



Florenz um 1475

Florenz um 1500

97—98. Truhenbank und Tischtruhe mit Intarsien

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

99—100. Florenz um 1500: Truhenbank und Tischtruhe mit Intarsien

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

London, V. u. A. Museum

London, V. u. A. Museum

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

101—103. Toskana Anfang des 16. Jahrhunderts: Truhen mit Intarsien

104. Ober-Italien 15. Jahrhundert: Kleine Truhe mit Stuckreliefs

London, V. u. A. Museum

105. Ober-Italien, 1522: Hochzeitstruhe der Jakobäa von Bayern mit Intarsien und Schnitzereien

München, National-Museum

Phot. Bassani

Ober-Italien 15. Jahrhundert. Mailand, Castello Sforzesco

Mittel-Italien 15. Jahrhundert. Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni

Piemont um 1500. Rom, Sammlung A. Barzanti

106 –108. Spätgotische Truhen mit Eisenbeschlag oder Schnitzerei

109. Florenz 1512: Hochzeitstruhe mit den Strozzi- und Medici-Wappen

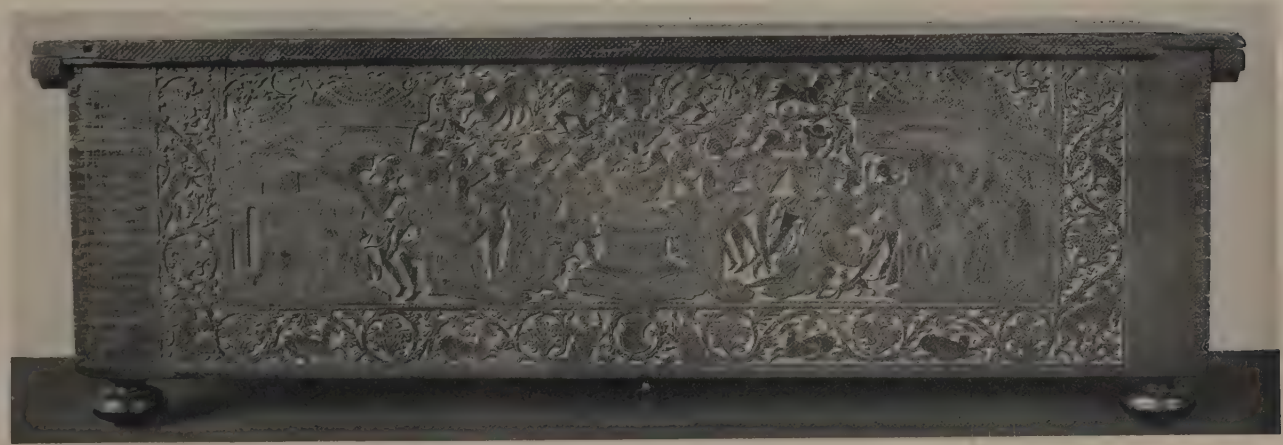
Berlin, Schloß-Museum

110. Mittel-Italien um 1460: Tischtruhe der Isotta da Rimini

Wien, Sammlung Figdor

Umbrien

Etschgebiet. Wien, Sammlung Figdor



Etschgebiet (?). Berlin, Schloß-Museum

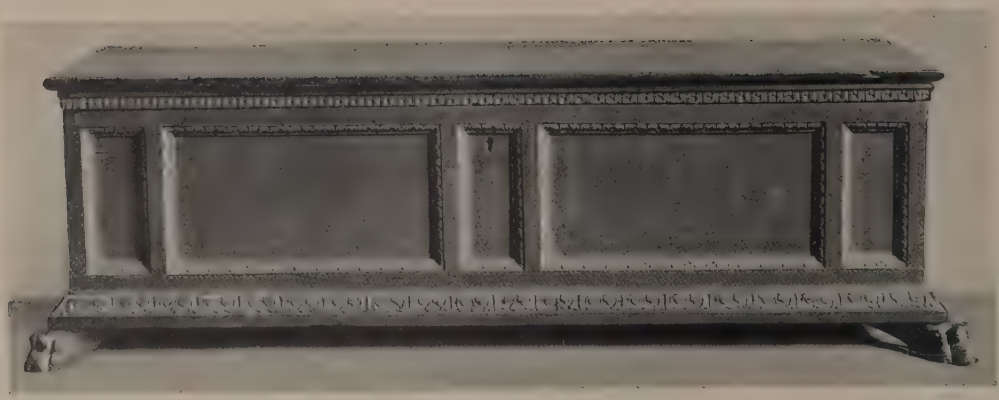
111—113. Um 1470: Truhen mit Intarsien oder Flachschnitzerei

Siena um 1540

Florenz um 1550

114—115. Truhen mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum



Siena um 1540

Florenz um 1490

Siena um 1550

116—118. Truhen mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Verona nach 1500

Venedig (?) um 1600

Bologna nach 1550

119—121. Truhen mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

122. Siena um 1575: Truhe mit Schnitzerei und Intarsien

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

123. Florenz um 1575: Truhenbank mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

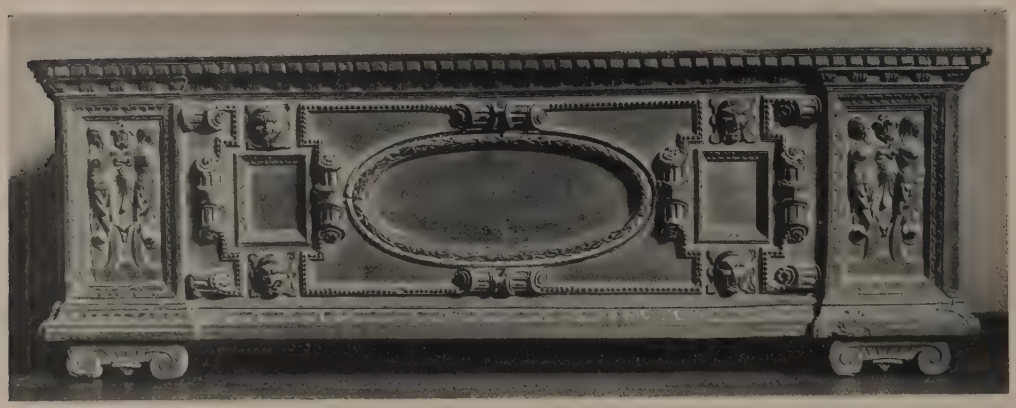
Verona (?) um 1550

Ober-Italien um 1550

124—125. Sitztruhen mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Ober-Italien. Spätes 16. Jahrhundert. Berlin, Schloß-Museum



Ober-Italien um 1600. Früher Florenz, Sammlung Bardini

Rom um 1550. Früher München, Sammlung Julius Böhler

126—128. Truhen mit Stuckeinlagen, ornamentalen Schnitzereien und figürlichen Reliefs

Ober-Italien nach 1550

Florenz (?) um 1570

Venedig um 1600

129—131. Sitztruhen mit Schnitzerei

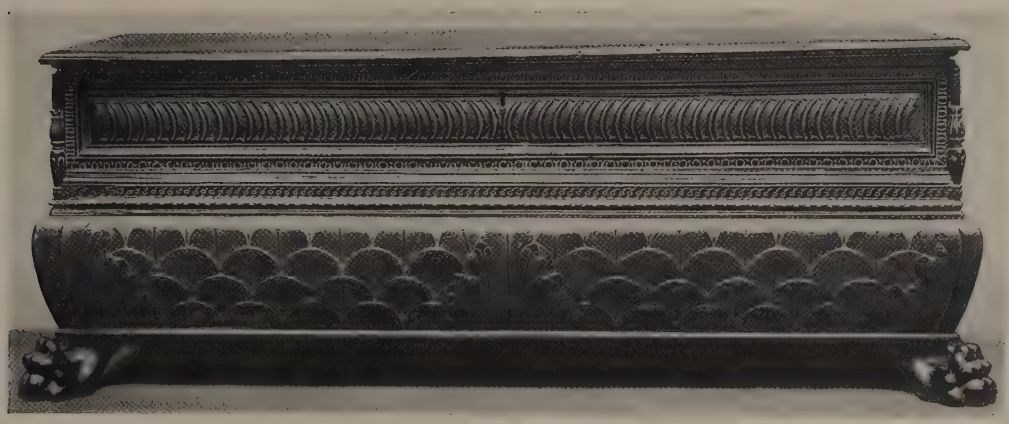
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Darmstadt, Landes-Museum

Darmstadt, Landes-Museum

132—134. Toskana 16. Jahrhundert: Sitztruhen mit Schnitzerei



Toskana um 1600. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Gab. Fot.

Florenz um 1550. Florenz, Sammlung Horne

Florenz nach 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

135—137. Truhen mit Schnitzerei

Vordere Längsseite

Schmalseiten

Vordere Längsseite

138—142. Rom um 1540: Truhen mit geschnitzten figürlichen Reliefs

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

143. Mittel-Italien 17. Jahrhundert: Truhe mit reicher figürlicher und ornamentaler Schnitzerei

Früher München, Sammlung Julius Böhler

144. Mittel-Italien um 1550: Truhe mit geschnitzten figürlichen Reliefs und Eckfiguren

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Venedig um 1550. Berlin, Schloß-Museum

Paris, Sammlung Jacques Seligmann

Toskana nach 1550. Florenz, Museo Nazionale

145—147. Truhen mit figürlichen Schnitzereien

Rom um 1550. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Venedig 16. Jahrhundert. Paris, Musée des Arts Décoratifs

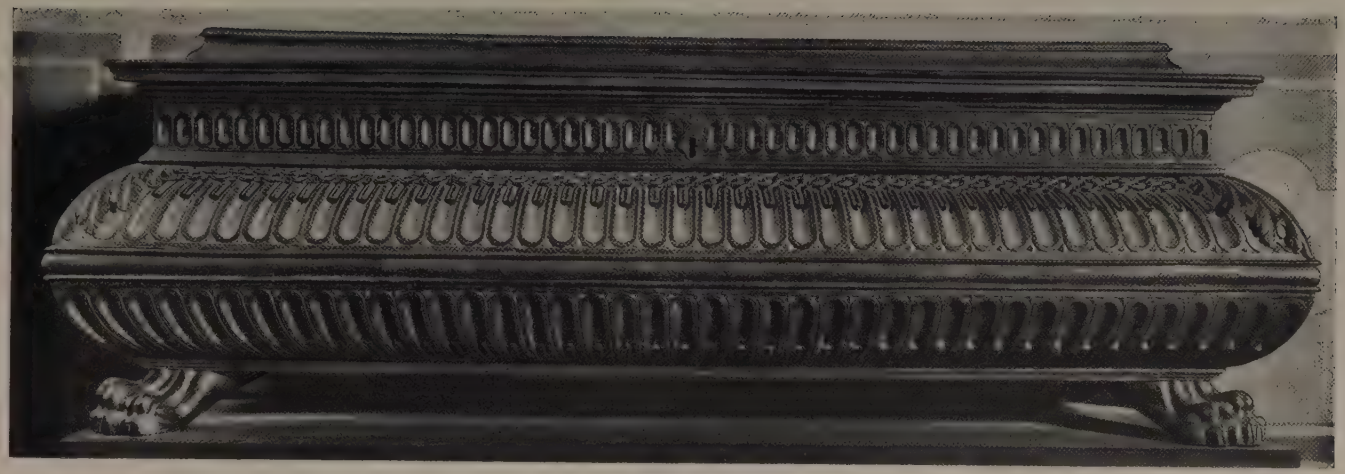
Mittel-Italien um 1540. Mailand, Castello Sforzesco

148—150. Geschweifte Truhen mit Schnitzerei

London, V. u. A. Museum

Berlin, Schloß-Museum

151—152. Rom nach 1550: Hochzeitstruhen mit geschnitzten figürlichen Reliefs



Florenz, Museo Nazionale

Phot. Alinari

Florenz, Castello Vincigliata

Phot. Brogi

153—154. Toskana um 1550. Geschweifte Truhen mit geschnitzten Flächenmustern

London, V. u. A. Museum

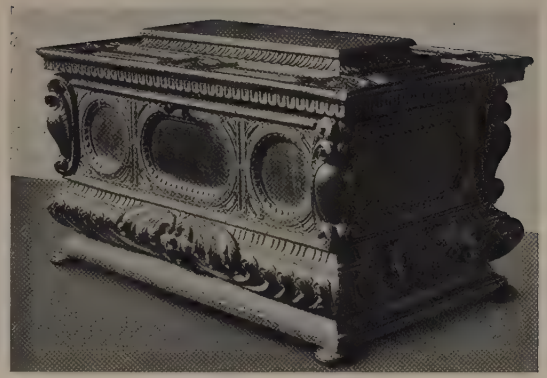
Amsterdam, Sammlung O. Lanz

Berlin, Schloß-Museum

London, V. u. A. Museum

155—158. Ober- und Mittel-Italien 14. und 15. Jahrhundert: Schmucktruhen mit hellfarbigen Reliefs oder Malerei

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni



Florenz, Palazzo Vecchio

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni

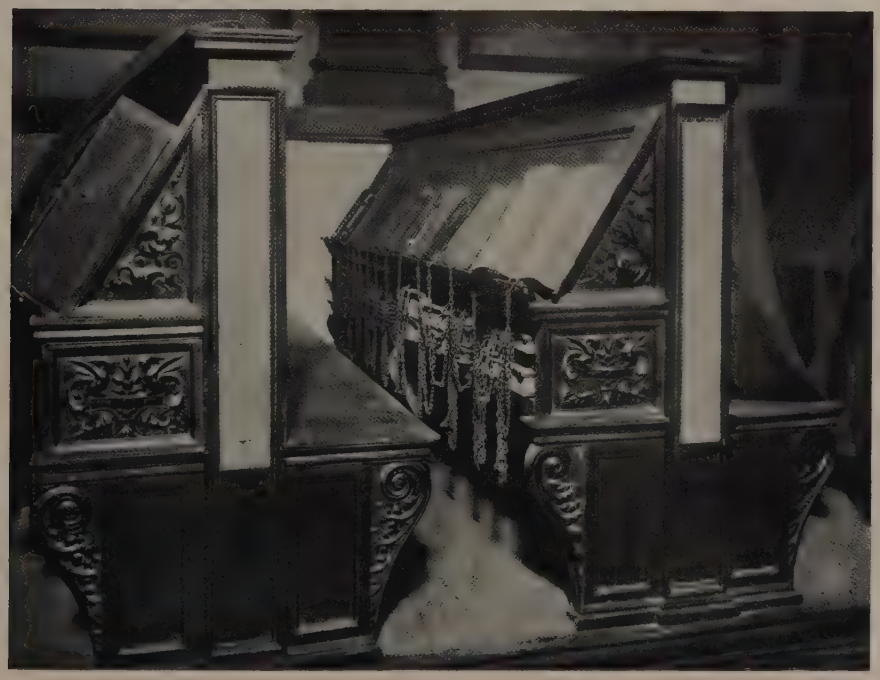
159, 161—162. Toskana, 160. Etschgebiet, 16. Jahrhundert: Schmucktruhen mit Schnitzerei

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

163—164. Mittel-Italien 16. Jahrhundert: Wandtäfelungen mit Chorgestühl und mit fester Bank

Darmstadt, Landes-Museum

165. Toskana nach 1500: Wandtäfelung mit Bank



Phot. Alinari

Florenz, Biblioteca Laurenziana

166. Florenz nach 1533: Bücherpulte mit Bänken nach Entwurf von Michelangelo

Teilansicht

167—168. Pantaleone de' Marchis: Chorgestühl. Lombardische Intarsien um 1500

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Früher Florenz, Palazzo Riccardi-Medici

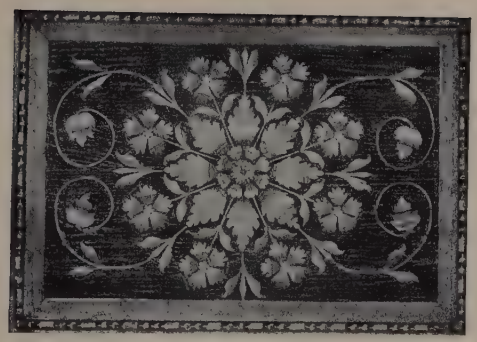
Phot. Alinari

Florenz, S. Maria Novella

169—170. Florenz nach 1450: Chorgestühle mit Intarsien und Schnitzerei

171—176. Pantaleone de' Marchis: Intarsia-Füllungen mit Rankenwerk (z. T. vom Chorgestühl Abb. 168)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum



177—184. Pantaleone de' Marchis: Intarsia-Füllungen mit Rankenwerk (z. T. vom Chorgestühl Abb. 168)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

185. Siena um 1525: Rückwand eines Throns. Stoffe und Truhe (Venedig um 1550) ursprünglich nicht dazu gehörig

Berlin, Schloß-Museum

186. Florenz um 1510: Thron des Giuliano Medici

Früher Florenz, Sammlung Fürst Demidoff

Phot. Brogi

187. Mittel-Italien 15. Jahrhundert: Sitztruhe mit Schnitzerei und Intarsien

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Alinari

188. Parma 1494: Dreisitz von Bernardo di Canozio da Lendinari (aus dem Chor des Baptisteriums 1494)

Parma, Museo d'Antichità

189. Florenz um 1525: Thron mit Intarsien und Schnitzerei

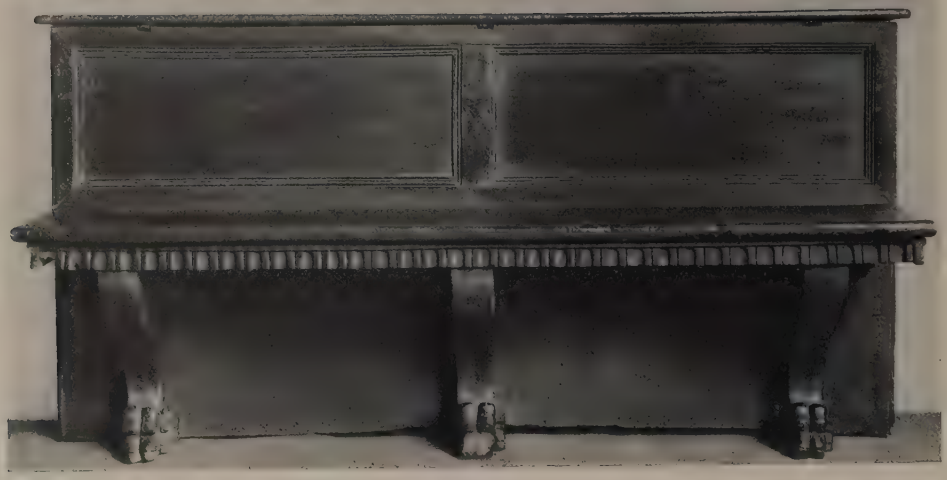
Berlin, Sammlung Silten

190. Florenz nach 1550: Cassapanca mit Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

191. Florenz um 1500: Thronartige Bank mit Intarsien

Berlin, Kaiser Friedrich Museum



192. Italien 16. Jahrhundert: Bank mit kastenartiger Lehne

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

193. Florenz Ende 16. Jahrhundert: Truhenbank mit Lehne

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Berlin, Schloß-Museum

Früher München, Sammlung Julius Böhler

194—195. Florenz nach 1550: Cassapanken

196. Florenz Ende 16. Jahrhundert: Bank

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

197. Florenz um 1550: Cassapanca mit Intarsien und Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Brogi

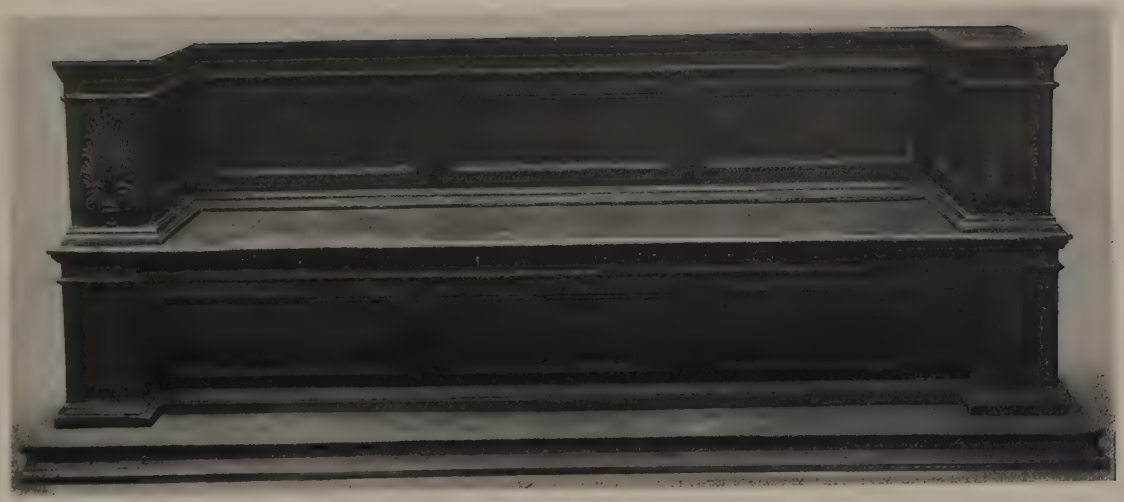
198. Florenz nach 1600: Bank mit reich geschnitzten Füßen

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Brogi

199. Florenz nach 1550: Cassapanca

Florenz, Museo Nazionale

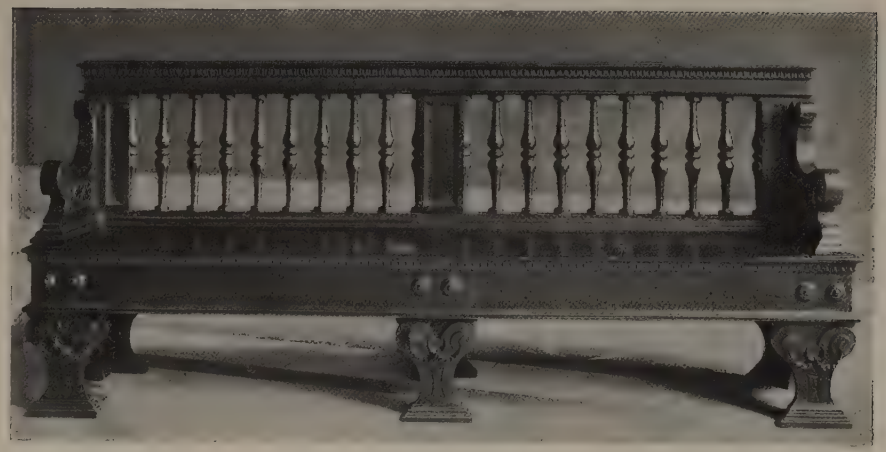


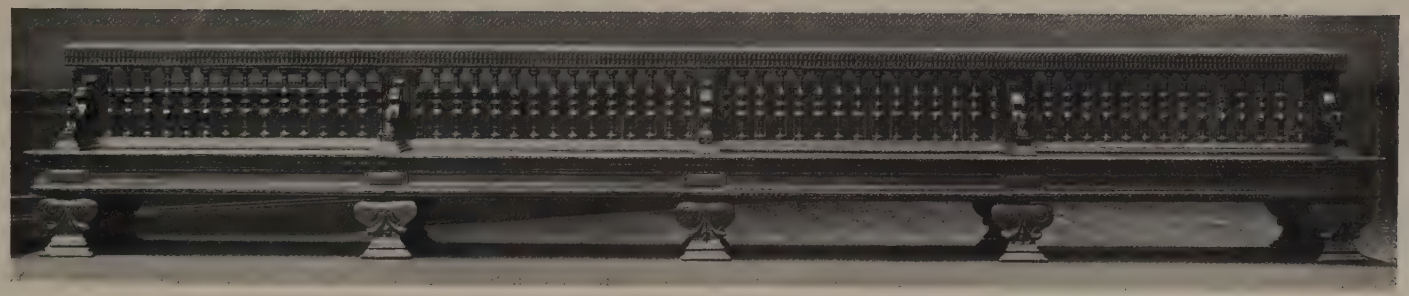
Berlin, Sammlung E. Simon

Phot. Brogi

Vormals Florenz, Palazzo Davanzati

200—201. Florenz um 1550: Cassapanken mit Schnitzereien und Intarsien





202—204. Süd-Italien Ende 16. Jahrhundert: Zwei doppelseitige Kirchenbänke (202 ist die Seitenansicht von 204)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Alinari

205. Toskana nach 1600: Kirchenbank

Lucca, Pinacoteca

Phot. Brogi

206. Florenz nach 1550: Cassapanca mit freiplastischen Schnitzereien

Vormals Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Brozi

207. Toskana 16. Jahrhundert: Wandtäfelung

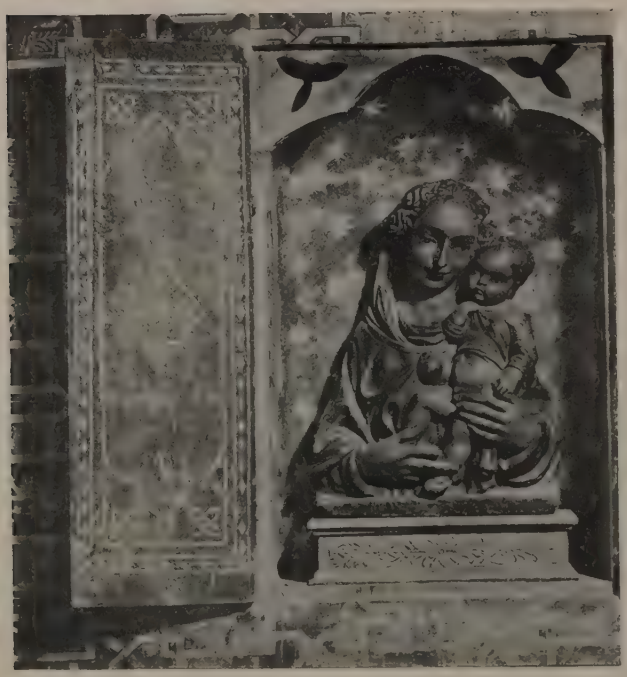
Pisa, Baptisterium

Phot. Alinari

208. Florenz Anfang 16. Jahrhundert: Sakristeischränke (Teilansicht)

Florenz, S. Croce

Phot. Alinari



Phot. Alinari

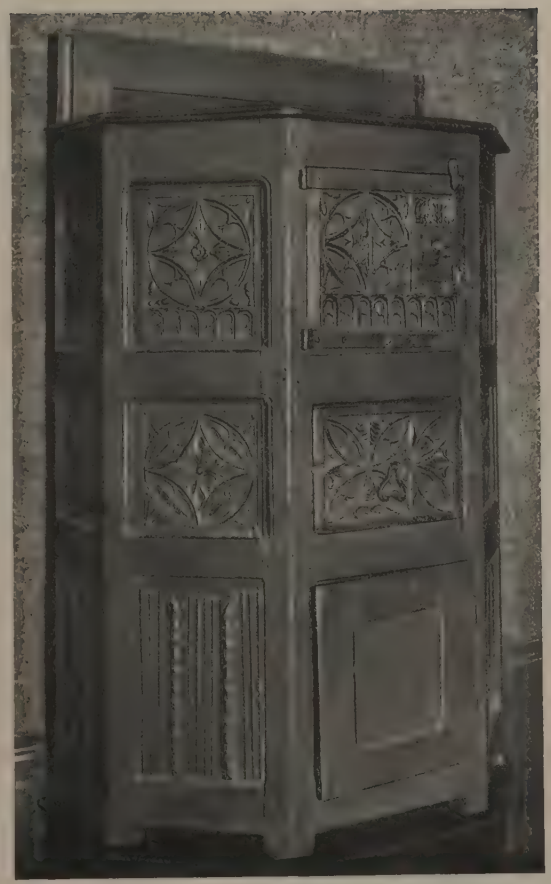
209—210. Gotische Wandnischen mit Türflügeln (Malerei zum Teil aufgefrischt)
(S. Abb. 63)

Vormals Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Brogi

211. Wandschränke des Tesoretto (Schatzkammer) um 1570

Florenz, Palazzo Vecchio



Ligurien 15. Jahrhundert. München, Sammlung A. S. Drey

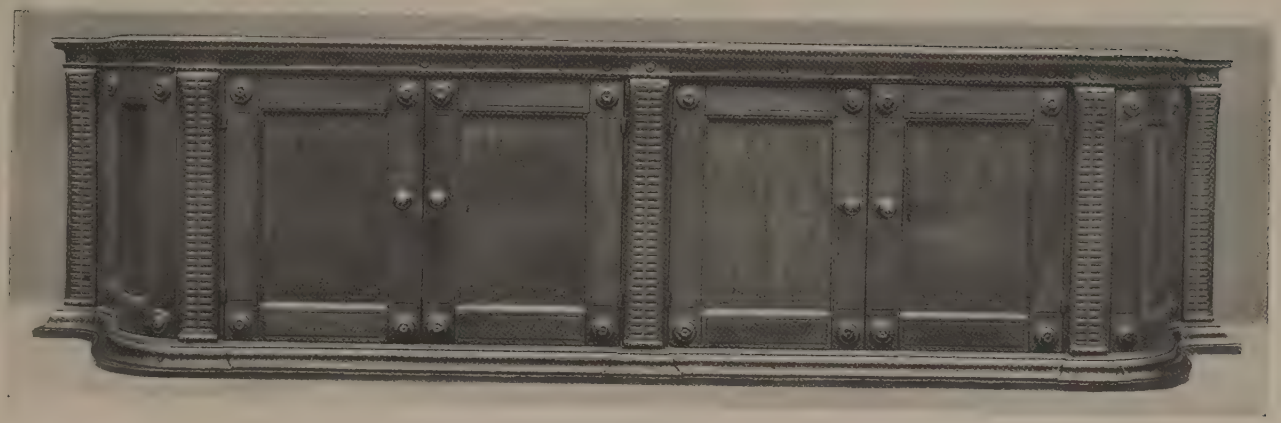
Phot. Brogi

Toskana 14 Jahrhundert (Teilansicht). Florenz, S. Croce

212—213. Sakristeischränke mit gotischer Schnitzerei

214. Florenz um 1560: Große Kredenz mit Intarsien und Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum



215. Florenz um 1560: Große Kredenz mit geschnitzten Steilvoluten

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

216. Siena zweite Hälfte 16. Jahrhundert: Große Kredenz mit reicher Schnitzerei

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

217. Florenz um 1560: Große Kredenz

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. F. Barsotti

Ober-Italien 15. Jahrhundert. Florenz, Museo Bardini

Mittel-Italien um 1580. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

218—219. Große Kredenzen mit steilen Rhomben

220. Toskana 16. Jahrhundert (?): Kredenz mit Medici-Wappen

221. Toskana 16. Jahrhundert: Kredenz mit Rosettenfriesen

222. Siena um 1540: Große Kredenz

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

223—224. Toskana um 1580: Kleine Kredenzen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

225. Mittel-Italien nach 1550: Große Kredenz

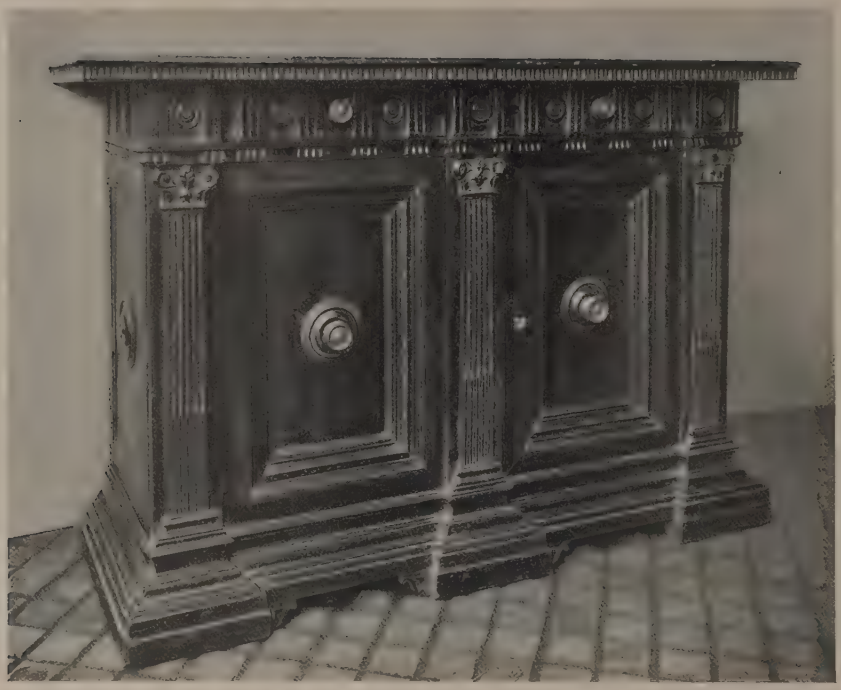
Rom, Sammlung A. Barsanti

226. Mittel-Italien nach 1600:
Sockelartiger Schrank

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

227. Florenz um 1560:
Kleine Kredenz

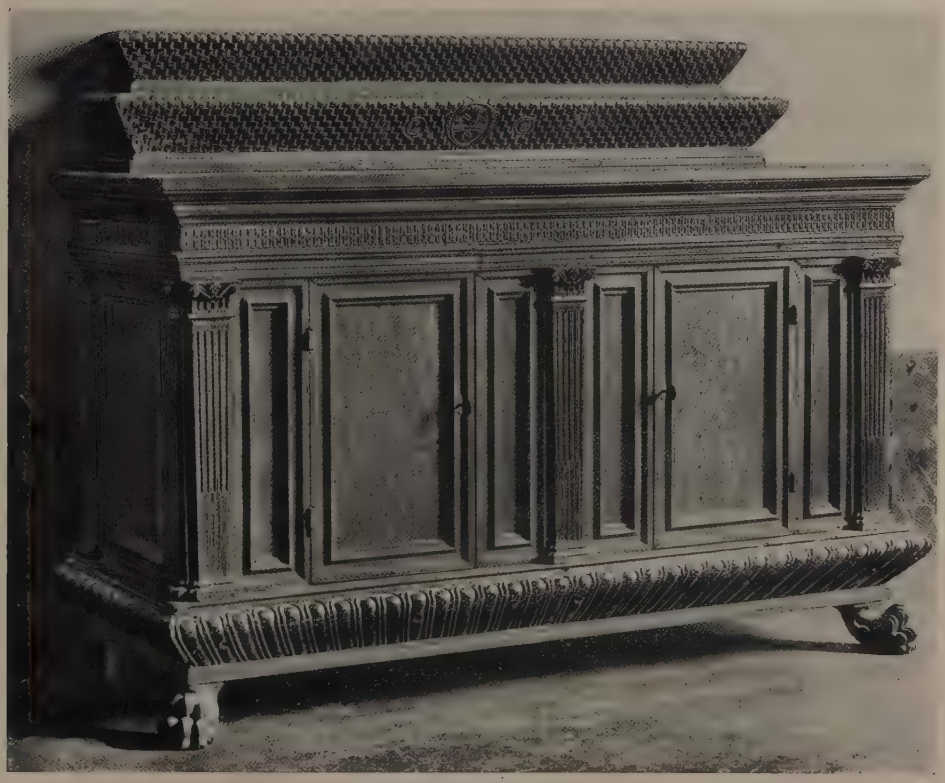
Berlin, Kaiser Friedrich Museum



228—229. Toskana nach 1550: Große Kredenzen mit Pilastern

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Früher München, Sammlung Julius Böhler



Früher Florenz, Sammlung Bardini

230—231. Toskana Ende 16. Jahrhundert: Große Kredenzen mit Pilastern

232—233. Toskana nach 1570: Schmale Kredenzen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Früher München, Sammlung Julius Böhler

234—235. Ligurien oder Südfrankreich um 1600: Kredenzen mit reicher Flachschnitzerei

236. Bologna 17. Jahrhundert: Kredenz mit Nägelbeschlag

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

237. Mittel-Italien nach 1600: Kredenz

Vormals Berlin, Sammlung Herrmann Gerson

Toskana 16. Jahrhundert

Bologna 17. Jahrhundert

238—239. Kredenzen mit abgetrepptem Aufsatz

240—241. Toskana zweite Hälfte 16. Jahrhundert: Kredenzen mit geschnitzten Fruchtgehängen und mit verzierten Pilastern

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Siena um 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Toskana um 1575

242—243. Große Kredenzen mit Schnitzerei

Florenz um 1575. Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Mittel-Italien nach 1600. Früher Florenz, Sammlung Bellini

244—245. Aufsatz und Kredenz

Ligurien nach 1500. Früher Florenz, Sammlung Bardini

Ober-Italien (Mailand?) nach 1600. Früher München, Sammlung L. Bernheimer

246—247. Kredenzen mit reicher Schnitzerei

248. Umbrien 16. Jahrhundert (?): Kommodenartige Kredenz

249. Mittel-Italien spätes 16. Jahrhundert: Große Kredenz

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni

Darmstadt, Landesmuseum

London, V. u. A. Museum

250—253. Italien um 1600: Kleine Kredenzen und Betpult

Ober-Italien (Brescia) um 1500

Parma nach 1550. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

254—255. Zweigeschossige Schränke mit Pilastern

Mittel-Italien spätes 16. Jahrhundert

Phot. Gab. Fot.

Florenz um 1575 Florenz Sammlung Horne

256—257. Zweigeschossiger Schrank und Schrank mit Doppeltür

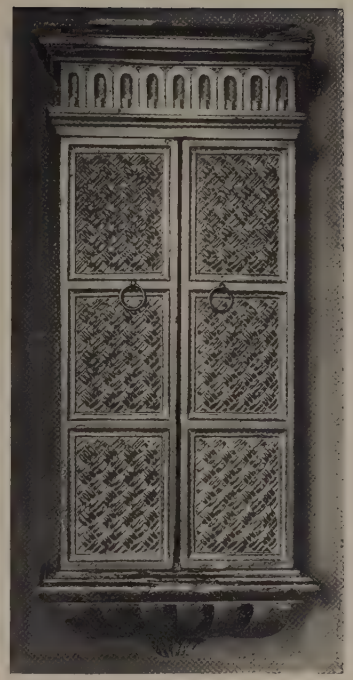
Wien, Sammlung Figdor

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

258—259. Toskana 16. Jahrhundert: Zweigeschossige Schränke

Paris, Musée Jacquemart-André

260. Provinz Emilia um 1520: Synagogenschrank



Amsterdam, Sammlung O. Lanz

261. Ober-Italien nach 1500:
Kleiner Hängeschrank mit Flechtmuster

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

262. Ober-Italien nach 1500: Schreibschrank

263. Brescia nach 1550: Zweigeschossiger Schrank mit Pilastern

Früher München, Sammlung Julius Böhler

264. Ober-Italien (Brescia?) um 1550: Zweigeschossiger Schrank mit großen Rosetten

Berlin, Schloß-Museum

265. Ober-Italien (Venedig?) um 1560: Zweigeschossiger Schrank

Früher Florenz Sammlung Bardini

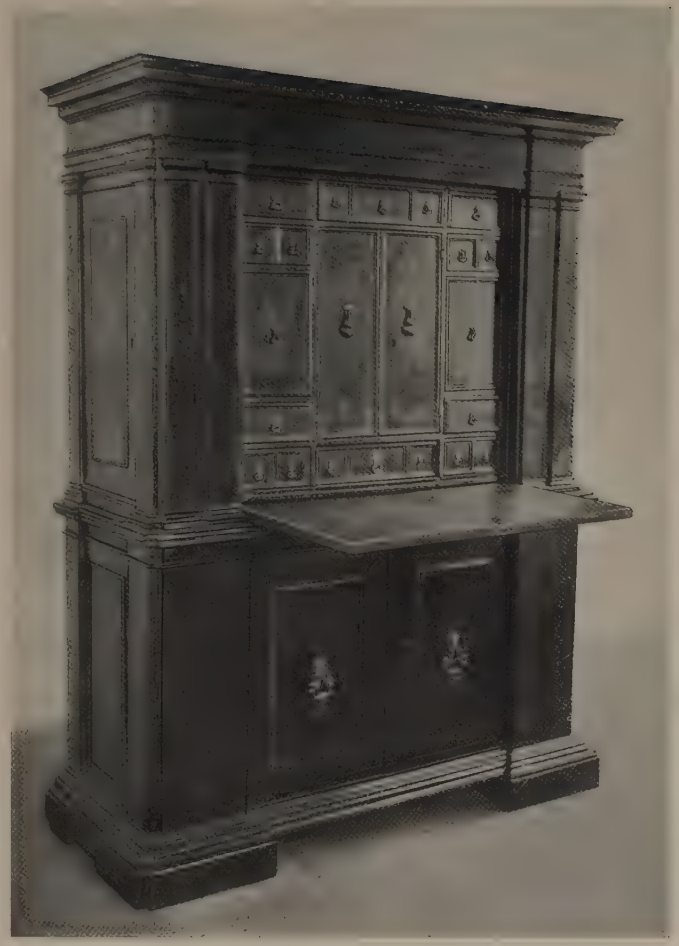
266. Ober-Italien Ende des 16. Jahrhunderts: Zweigeschossiger Schrank

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Links oben: Klappbrett — Unten: Teilansicht geöffnet. — Rechts Gesamtansicht geschlossen

267 – 269. Ober-Italien Anfang 16. Jahrhundert: Schreibschrank mit Intarsien aus Mantua

London, V. u. A. Museum



270. Mittel-Italien nach 1550: Schreibschrank

271. Faenza um 1500: Schreibschrank

Berlin, Schloß-Museum

272. Rom um 1530: Schreibschrank mit dem Farnese-Wappen

London, V. u. A. Museum

273. Florenz (?) nach 1560: Schreibschrank mit dem Castellani-Wappen

Früher Florenz, Sammlung Bardini

274. Genua um 1600: Schreibschrank mit freiplastischen Schnitzereien

275. Ligurien um 1550: Schreibschrank

London, V. u. A. Museum

276. Ober-Italien nach 1600: Schreibschrank

Früher Florenz, Sammlung Bardini

277. Florenz um 1560: Bordbrett mit Wappen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

278. Ober-Italien nach 1550: Bücher- oder Apothekerschrank

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Brogi

279. Siena um 1540: Bemalter Waffenschrank

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

280. Ober-Italien (?) nach 1600: Bettgestell

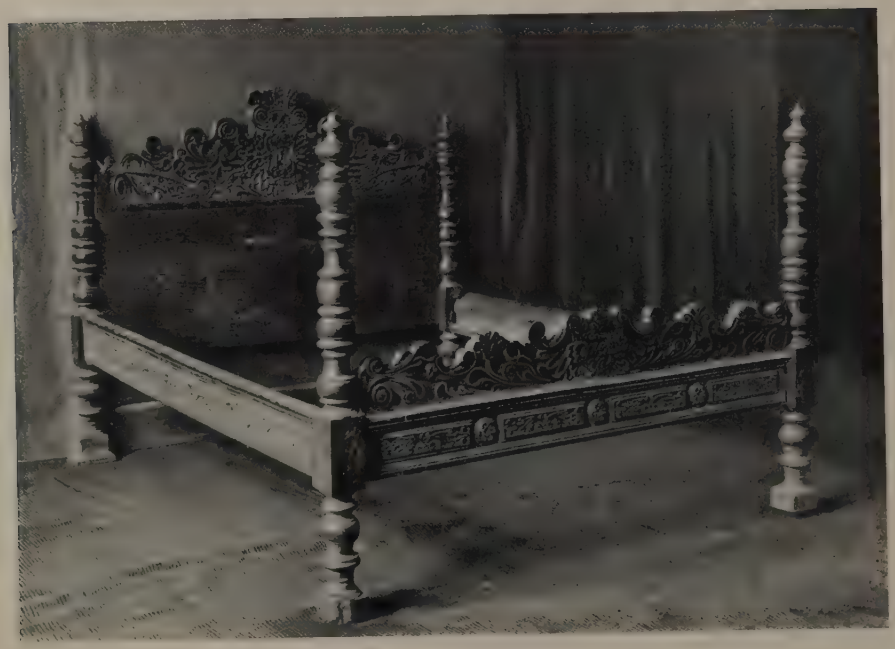
Früher München, Sammlung L. Bernheimer

Phot. Brogi

281. Toskana 1337: Bettgestell mit Malerei

Pistoja, Ospedale del Ceppo

Mittel-Italien nach 1600. Früher München, Sammlung L. Bernheimer



Bologna 17. Jahrhundert. Früher München, Sammlung L. Bernheimer

282—283. Bettgestelle mit Schnitzerei

Ober-Italien um 1600. Mailand, Castello Sforzesco

Phot. Bassani

Phot. Brogi

Mittel-Italien nach 1600. Früher Florenz, Palazzo Davanzati

284—285. Bettgestelle mit halbhohen Pfosten

286. Florenz um 1550: Wiege

Wien, Sammlung Figdor

Phot. Pamard

287. Italien 17. Jahrhundert: Wiege

Paris, Musée des Arts Décoratifs

288. Ober-Italien 17. Jahrhundert: Kleine Krippenwiege (?)

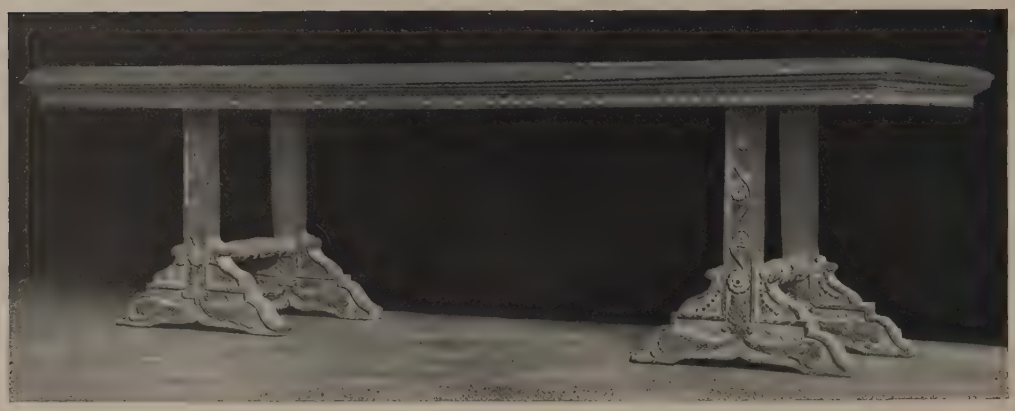
Wien, Sammlung Figdor

Phot. Brogi

289. Italien 17. Jahrhundert (?): Wiege

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Toskana um 1540. Wandtisch



Venedig nach 1500 (?)

Italien 16. Jahrhundert

Italien 15. Jahrhundert

290—293. Tische von einfacher Grundform

294—296. Toskana nach 1500: Tische mit einfachen vasenförmigen Standbrettern (294 mit Delphinen)

Früher Florenz, Sammlung Bardini

Früher Florenz, Sammlung Glisenti

Früher München, Sammlung Julius Böhler

297—298. Toskana um 1550: Tische mit verzierten vasenförmigen Standbrettern

299. Florenz erste Hälfte 16. Jahrhundert: Tisch mit verzierten vasenförmigen Standbrettern

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

300. Mittel-Italien um 1530: Tisch mit drei Standbrettern mit doppelten Steilvoluten

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Venedig um 1550

Ober-Italien um 1600. Früher München, Sammlung Julius Böhler

301—302. Tische mit Voluten an den Standbrettern

Mittel-Italien um 1580

Toskana um 1540

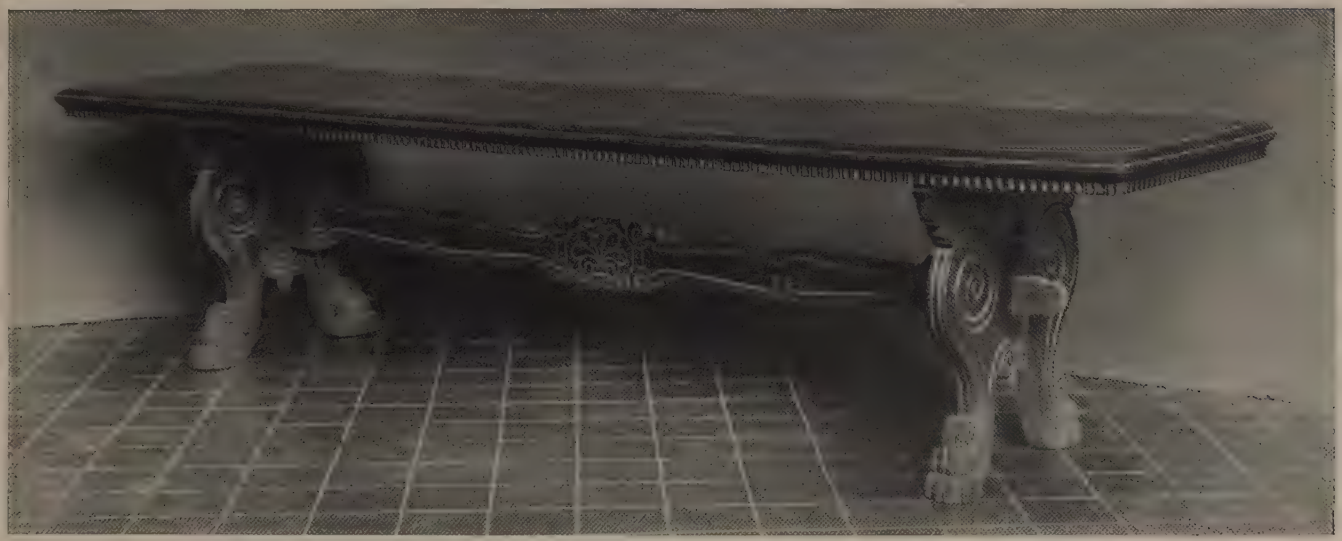
303—304. Tische mit einfachen geschweiften Standbrettern und verzierten Querhölzern

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Italien (Florenz?) um 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

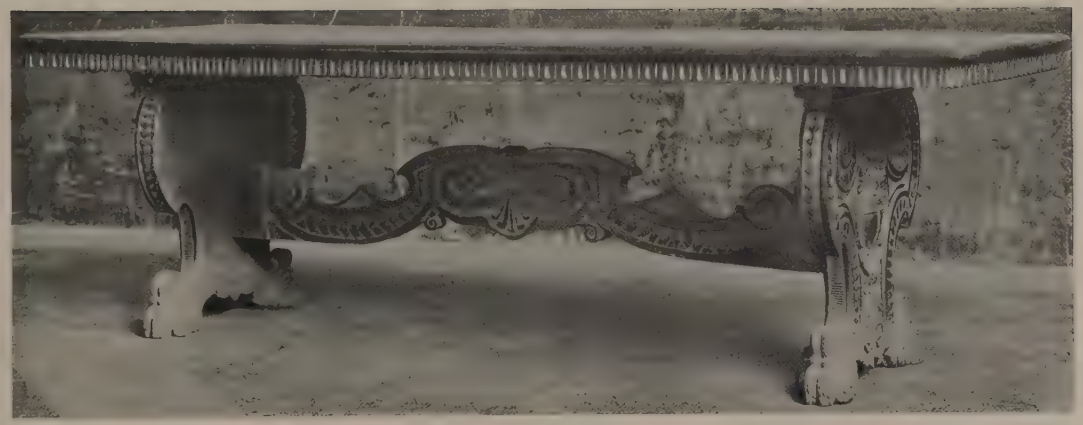
Ober-Italien um 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

305—306. Tische mit geschnitzten Standbrettern ohne Querholz



307—308. Florenz um 1550: Tische mit geschnitzten Standbrettern und Querhölzern

Früher Florenz, Sammlung Bardini



309—310. Venedig spätes 16. Jahrhundert: Tische mit reich geschnitzten Querhölzern

Früher Florenz, Sammlung Bardini

311—312. Venedig um 1570: Tisch mit drei reichgeschnitzten Standbrettern und Querhölzern (zwei Ansichten)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

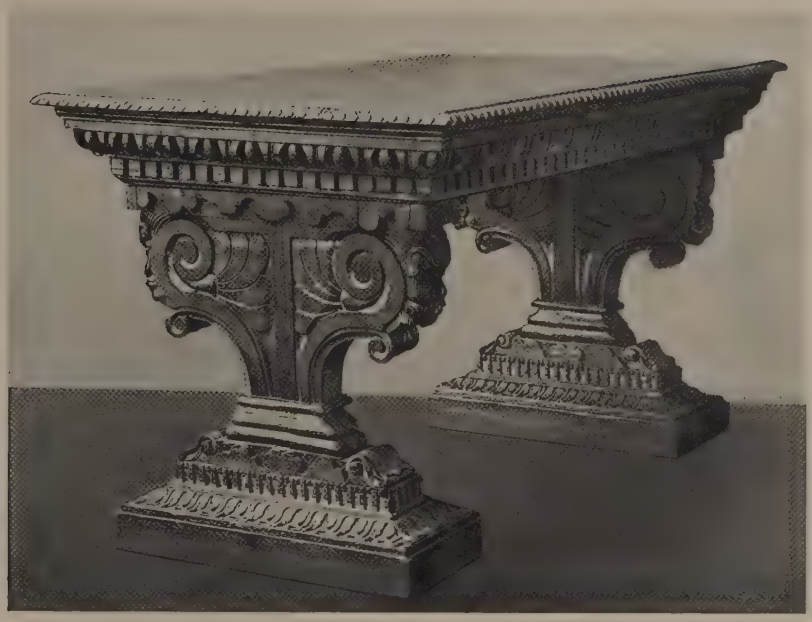
Phot. Pamard

Ober-Italien (?) um 1600. Paris, Louvre

Toskana 16. Jahrhundert. Früher München, Sammlung Julius Böhler

Mittel-Italien 16. Jahrhundert. Früher Rom, Sammlung Barozzi

313—315. Tische und Truhenbrett mit Schnitzerei



316. Ober-Italien 16. Jahrhundert: Tisch mit derber Flachschnitzerei

Paris, Musée Jacquemart-André

317. Venedig um 1550: Tisch mit vasenförmigen Standbrettern

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

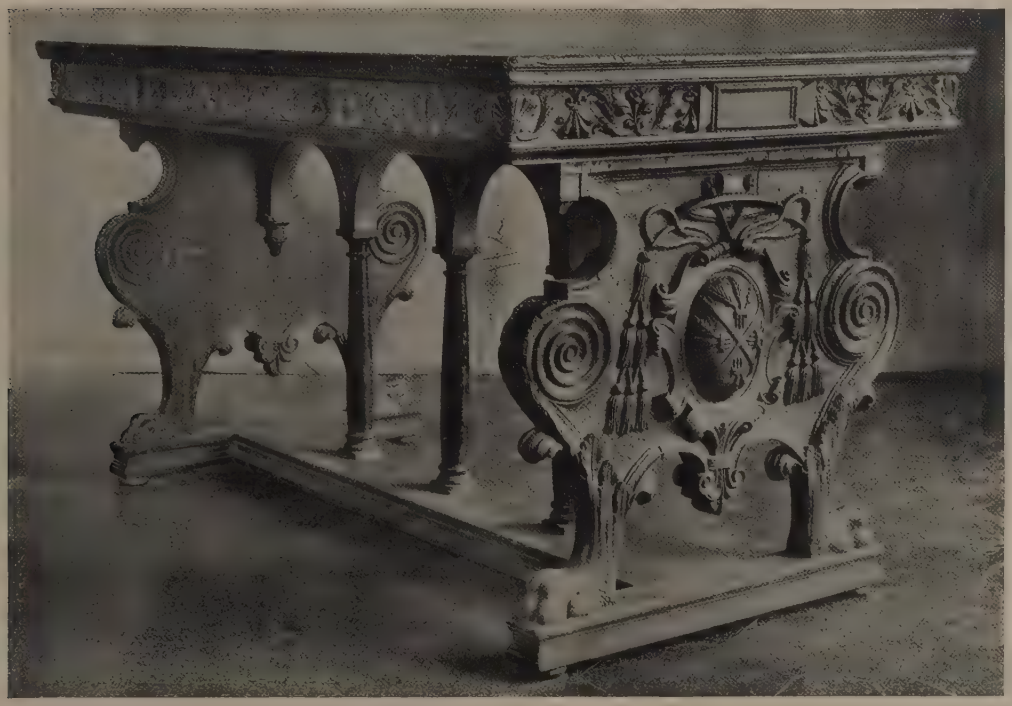
Toskana Ende 16. Jahrhundert. Früher Florenz, Sammlung Bardini

Phot. Alinari

Piemont 1630. Turin, Museo Civico

318—319. Tische mit reicher Schnitzerei

Ober-Italien um 1550. Früher Florenz, Sammlung Bardini



Ligurien um 1550. Berlin, Sammlung E. Simon

320—321. Tische mit Arkadengalerie

Siena um 1540. Wien, Sammlung H. v. Sickart

Mittel-Italien nach 1600

322—323. Tische mit Steilvoluten an den Standbrettern

324. Ober-Italien nach 1550: Tisch mit reich verzierter Arkadengalerie

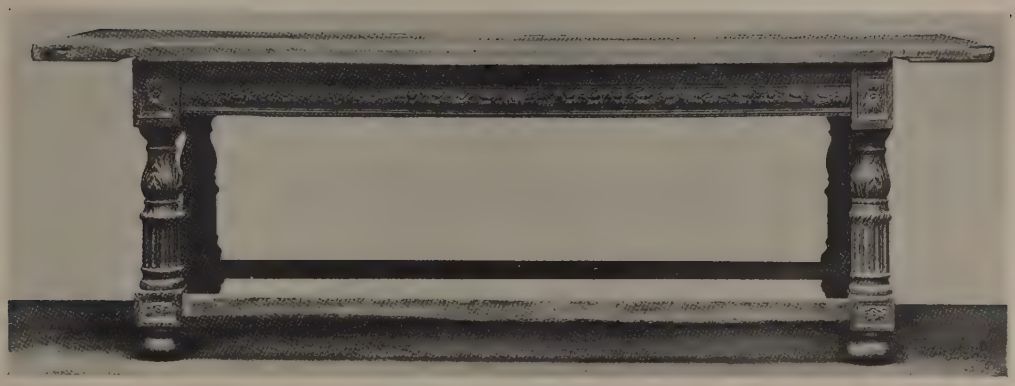
Früher Florenz, Palazzo Davanzati

325. Mittel-Italien um 1600: Tisch mit verzierten Balusterfüßen

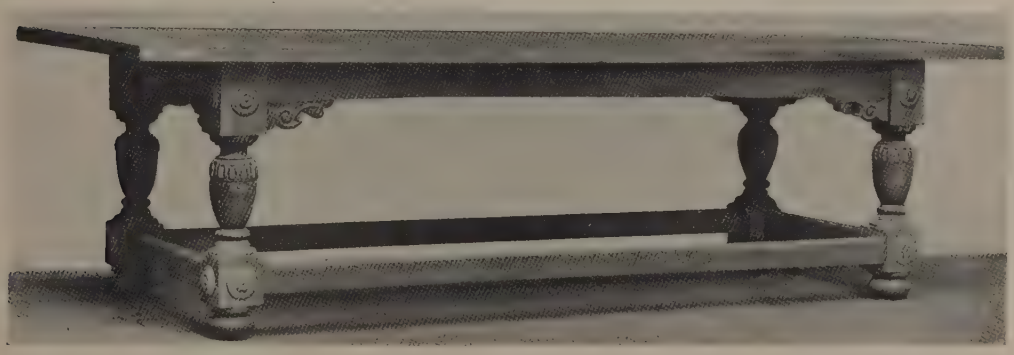
Früher München, Sammlung Julius Böhler

326. Siena 16. Jahrhundert
Kleiner Tisch mit Karyatiden

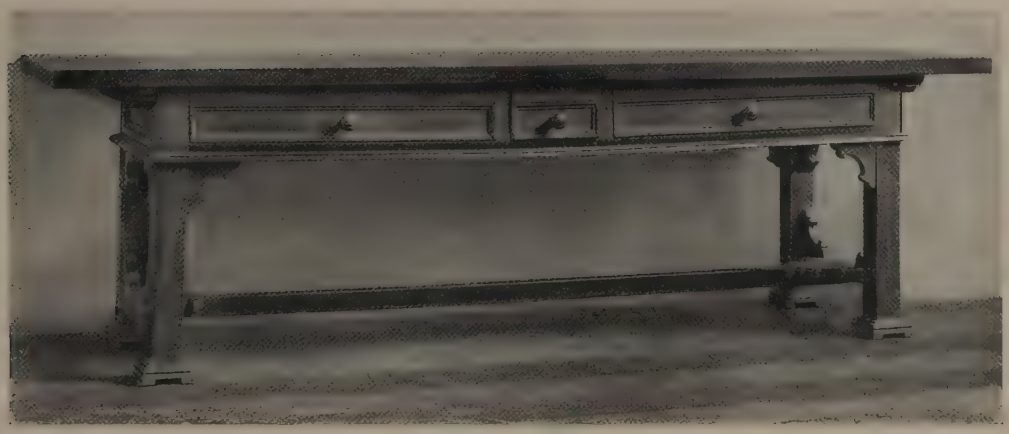
327. Ober-Italien 16./17. Jahrhundert:
Kleiner Tisch mit Kerbschnitzerei und Balusterfüßen



Früher Florenz, Sammlung Bardini



Früher Florenz, Sammlung Bardini



Darmstadt, Landes-Museum

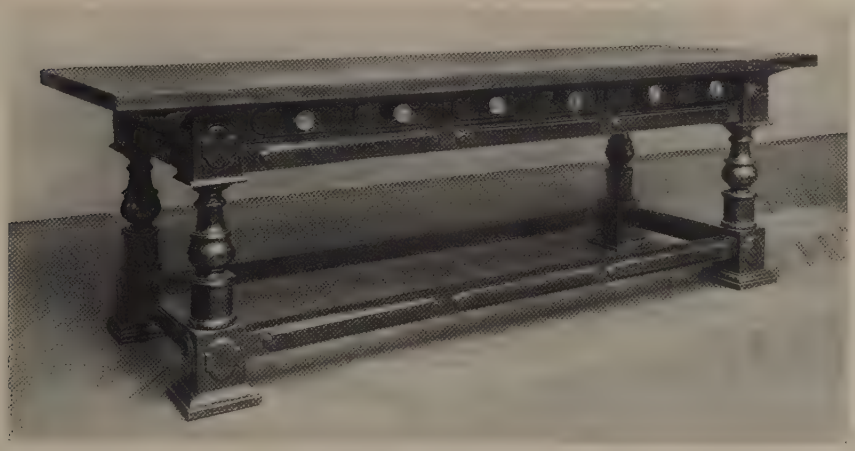
328—330. Ober-Italien um 1600: Tische mit einfachen Fußgestellen

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

331—333. Italien nach 1600: Tische mit Balusterfüßen



334—336. Bologna nach 1600: Tische mit Balusterfüßen

Früher München, Sammlung Julius Böhler

337—340. Ober-Italien (Bologna?) nach 1600: Tische mit Balusterfüßen

Früher München, Sammlung Julius Böhler

341—344. Bologna nach 1600: Tische mit Balusterfüßen

Früher München, Sammlung L. Bernheimer (341—343) und Julius Böhler (344)

345—346. Bologna nach 1600: Runde Tische mit Balusterfüßen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Venedig. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Ober-Italien. Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

347—348. 17. Jahrhundert: Tische

Mittel-Italien um 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Toskana 16. Jahrhundert. Früher München, Sammlung Julius Böhler

349—350. Tische mit drei profilierten Standbrettern

Aus den Marken. Anfang 16. Jahrhundert

Toskana um 1580

351—352. Tische mit drei geschweiften Standbrettern

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Mittel-Italien nach 1600

Toskana um 1600. Früher Florenz, Sammlung Bardini

353—354. Tische mit verzierten Standbrettern

355. Rom 16. Jahrhundert: Tisch mit Intarsien

London, V. u. A. Museum

356. Florenz nach 1520: Tisch mit vier delphinförmigen Standbrettern

Wien, Sammlung Figdor

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

Früher Florenz, Sammlung Bardini

357—359. Italien 16. Jahrhundert: Tische mit geschweiften Standbrettern

360—361. Venedig (?) 16. Jahrhundert: Tische mit verzierter Stütze

Früher Florenz, Sammlung Bardini

Siena um 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

362—363. Tische mit Pfeilerfuß

Mittel-Italien nach 1700

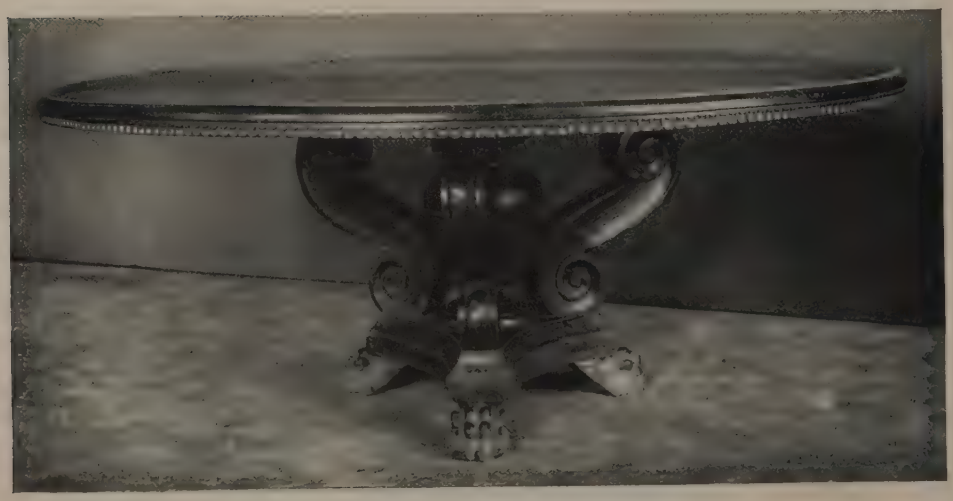
Florentinisch-römisch. Ende 16. Jahrhundert

364—365. Tische mit vier sich kreuzenden Standbrettern

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

366. Italien Ende 16. Jahrhundert: Tisch mit balusterartiger Stütze

Früher München, Sammlung Julius Böhler



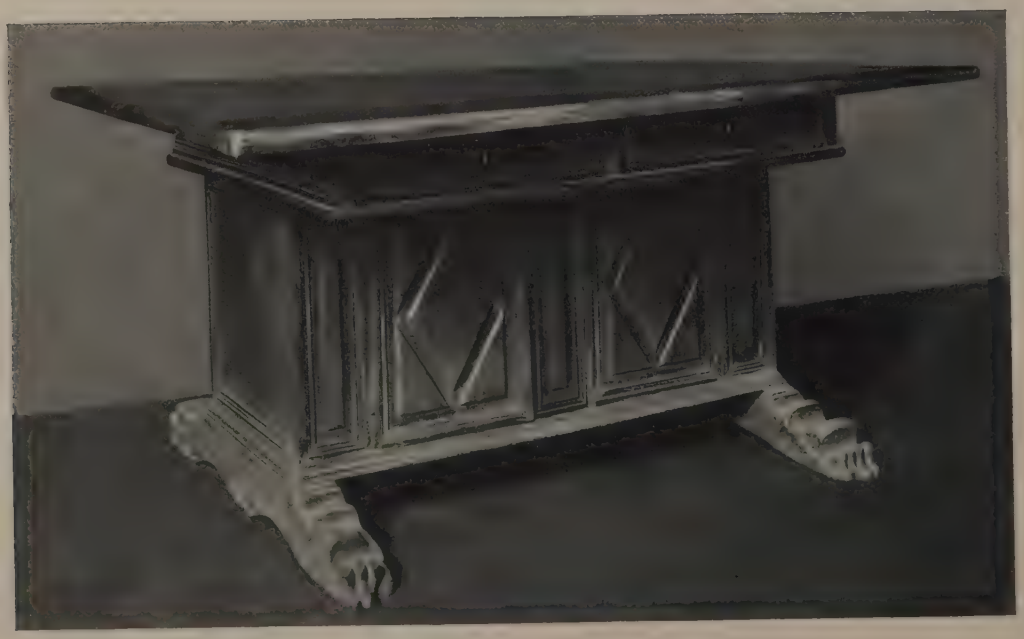
367. Italienischer Tisch nach 1600

368. Italienischer Tisch nach 1600

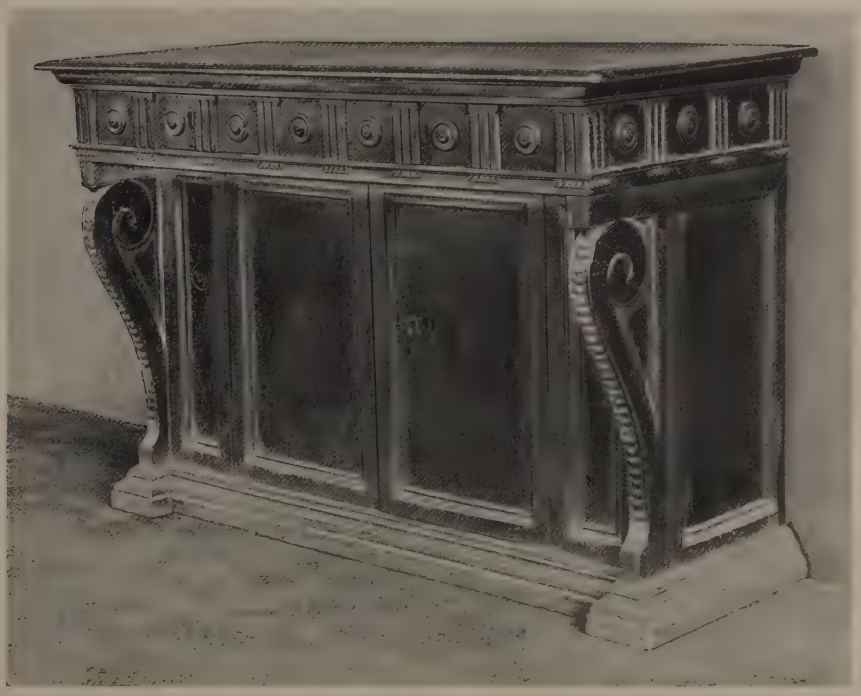
Früher München, Sammlung L. Bernheimer

369. Italien nach 1600: Tisch mit balusterartiger Stütze

Früher München, Sammlung L. Bernheimer



370—371. Toskana spätes 16. Jahrhundert: Kredenztische



372—373. Mittel-Italien um 1550: Konsoltisch und Pultschrank

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Brogi

374. Toskana, Stil des 16. Jahrhunderts: Tisch mit Hermen

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

375. Toskana um 1550: Zweigeschossige Kredenz mit Gittertüren

Berlin, Sammlung Hermann Ball

Phot. Brogi

376. Lombardei um 1550: Schreibschrank mit Intarsien

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

377—378. Ober-Italien 16. Jahrhundert: Kleine Tisch-Kredenzen

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

379. Venezien 15. Jahrhundert: Faltstühle

Mailand, Sammlung Bagatti-Valsecchi

Mailand, Sammlung Bagatti-Valsecchi

Berlin, Schloß-Museum

380—382. Ober-Italien nach 1560: Schemel mit Schnitzerei oder Beineinlagen

Berlin, Schloß-Museum

Florenz, Sammlung Bardini

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Früher Sammlung von Oppenheim

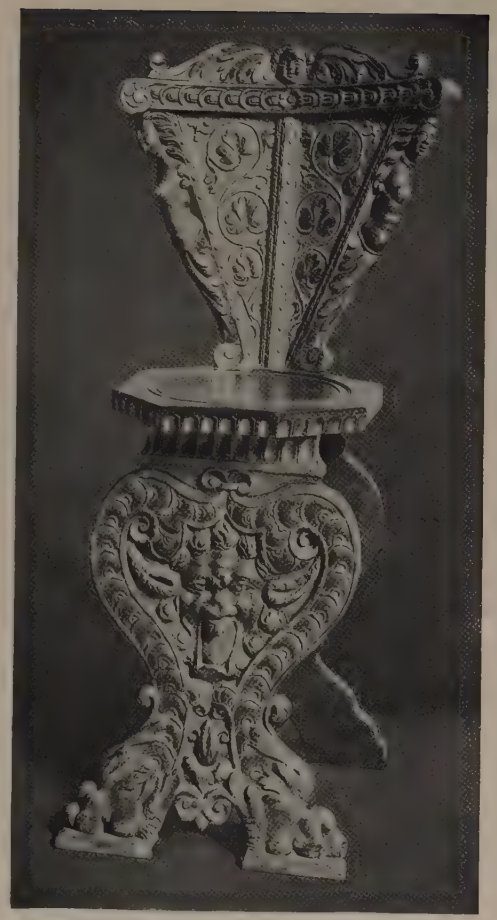
383—386. Toskana 16. Jahrhundert: Einfache Schemel mit gebogener Lehne

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Früher Berlin, Sammlung Heilbronner

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

387—389. Florenz um 1480: Strozzi-Schemel (Vorder- und Rückseite)
In der Mitte: Ober-Italien 16. Jahrhundert: Schemel mit Flachschnitzerei



Früher Berlin, Sammlung Heilbronner

London, V. u. A. Museum

390—391. Venedig (?) 16. und 17. Jahrhundert: Schemel mit reicher Schnitzerei

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Schemel mit vasenförmigen Standbrettern

Florenz, Sammlung Horne

Lehnstuhl

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Schemel mit durchbrochenem Standbrett

392—394. Toskana, frühes 16. Jahrhundert

395. Ober- und Mittel-Italien 1550—1600: Reich geschnitzte Schemel mit gerader Lehne

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Phot. Brogi

Florenz, Museo Nazionale

Berlin, Schloß-Museum

396—397. Toskana (?) um 1500: Scherenstühle

Früher Florenz, Sammlung Bardini

398. Italienisch 16./17. Jahrhundert: Schemel mit reicher Schnitzerei

399—400. Faltstühle aus Bronze und Eisen im Stil des 15./16. Jahrhunderts

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

401. Italien 15./16. Jahrhundert: Faltstuhl aus Eisen und Holz

Rom, Sammlung A. Barsanti

402. Italien 17. Jahrhundert: Faltstuhl aus Holz

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

403—406. Ober-Italien und Toskana 15./16. Jahrhundert: Scherenstühle

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Phot. Brogi

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Phot. Pamard

Paris, Louvre

407—410. Italien 16./17. Jahrhundert: Faltstühle mit Schnitzerei

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

411—413. Ober-Italien 16. Jahrhundert: Faltstühle mit Certosina-Einlagen

Phot. Brogi

414. Toskana 16. Jahrhundert: Sogenannter Andrea del Sarto-Stuhl

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

415. Faltstuhl mit Intarsien

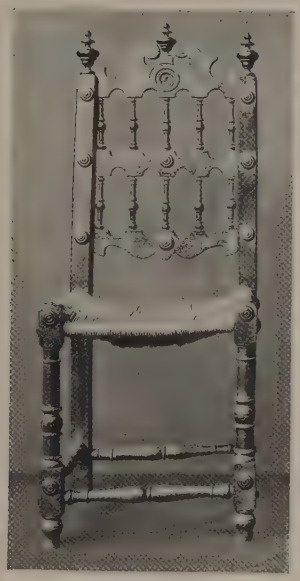
Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni

Phot. Brogi

416. Toskana 16. Jahrhundert: Einfache Stühle mit durchbrochener Lehne

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Darmstadt, Landes-Museum



Berlin, Schloß-Museum

Amsterdam, Sammlung O. Lanz

417—419. Florenz und Venedig 16./17. Jahrhundert: Stühle mit Säulchengalerie als Lehne

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

420—423. Ober- und Mittel-Italien nach 1550: Stühle mit durchbrochenem Ornament als Lehne

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Rom, Galleria Sangiorgi

424—427. Italienische Stühle des 16./17. Jahrhunderts

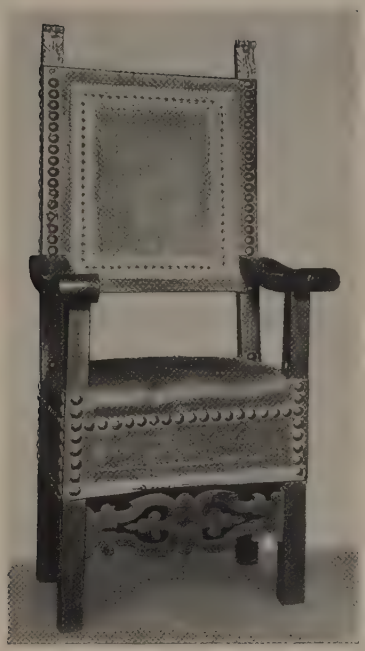
Früher München, Sammlung Julius Böhler

Berlin, Schloß-Museum

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Mailand, Castello Sforzesco

428—431. Italien 16.—17. Jahrhundert: Stühle mit gepreßtem Leder- oder Samtpolster



Phot. Brogi
Florenz, Castello Vincigliata

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Phot. Pamard
Paris, Musée des Arts décoratifs

Früher München, Sammlung Julius Böhler

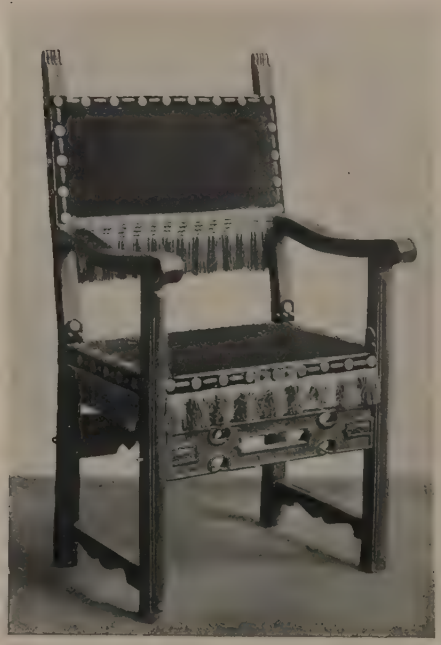
432—435. Mittel-Italien 16./17. Jahrhundert: Lehnstühle mit Leder- oder Samtpolster

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Phot. Giacomelli

Venedig, Sammlung Löwy



Früher München, Sammlung L. Bernheimer

436—439. Italien 17. Jahrhundert: Lehnstühle mit Lederbespannung und Schnitzerei

Genua Ende 16. Jahrhundert

Bologna um 1600

Toskana Ende 16. Jahrhundert

Toskana Ende 16. Jahrhundert

440—443. Lehnstühle mit Schnitzerei und Lederbespannung

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Brogi

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

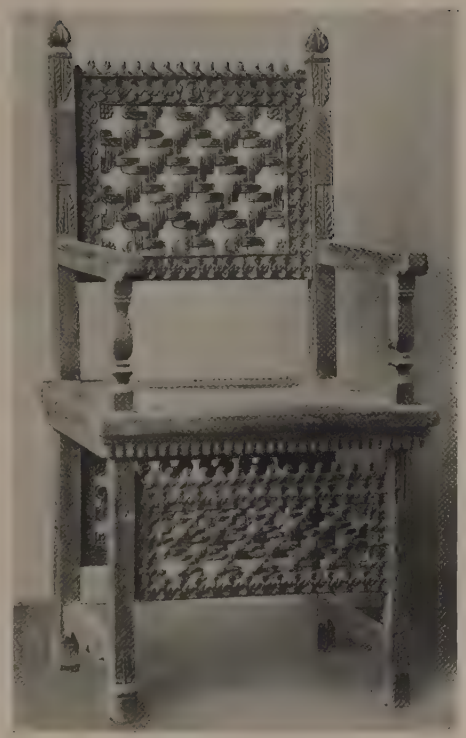
Phot. Brogi

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Brogi

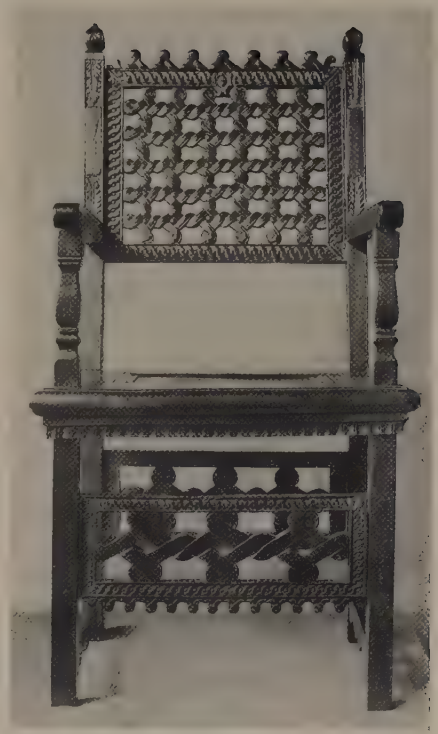
Florenz, Castello Vincigliata

444 – 446. Italien 17. Jahrhundert: Lehnstühle mit gepreßtem zum Teil vergoldetem Leder



Früher Florenz, Sammlung Bardini

Früher Wien, Sammlung C. Castiglioni



Berlin, Schloß-Museum

447. 449. Venedig oder Terraferma um 1600: Lehnstühle mit geschnitztem Flechtwerk. 448. Mittel-Italien (?) um 1600: Lehnstuhl mit geschnitzten Fratzen

450—451. Italien 16./17. Jahrhundert: Lehnstuhl mit reicher Lederpressung und Klapplehnstuhl

Wien, Sammlung Dr. Figdor †

452—453. Italien 17. Jahrhundert: Prunksessel

Wien Sammlung Dr. Figdor †

Phot. Brogi

Phot. Brogi

454—455. Lombardei (?) nach 1600: Stühle mit Kartuschenschnitzerei

Florenz, Museo Nazionale

Phot. Alinari

456. Ober-Italien 16. Jahrhundert: Geschnitzter Ecksitz

Parma, Museo d'Antichità

Phot. Brogi

457. Florenz um 1550: Tisch, Schreibpult und hochlehniger Stuhl

Früher Florenz, Palazzo Davanzati

Darmstadt, Landes-Museum

Früher Florenz, Sammlung Bardini

458—460. Toskana 16. Jahrhundert: Lesepulte und Schemel

Toskana um 1570

Toskana um 1540

Rom um 1530

461—463. Büstengestelle und Lesepult

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Ober-Italien nach 1500

Toskana nach 1550

Italien 17. Jahrhundert

Urbino 16. Jahrhundert

464—467. Lesepult, Büstengestelle und Leuchter

464. Rom, Sammlung Sangiorgi, 465–467. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum

London, V. u. A. Museum

Früher München, Sammlung Julius Böhler

468—471. Mittel-Italien 16./17. Jahrhundert: Große geschnitzte und vergoldete Leuchter

Mittel-Italien 16. Jahrhundert

Italien Ende 16. Jahrhundert

Italien 17. Jahrhundert

Ober-Italien spätes 16. Jahrhundert

472 – 476. Geschnitzte Wandkonsolen und kleine Büchse

472, 474—476. Berlin, Kaiser Friedrich Museum. 473. Amsterdam, Sammlung Otto Lanz

Früher Florenz, Sammlung Bardini

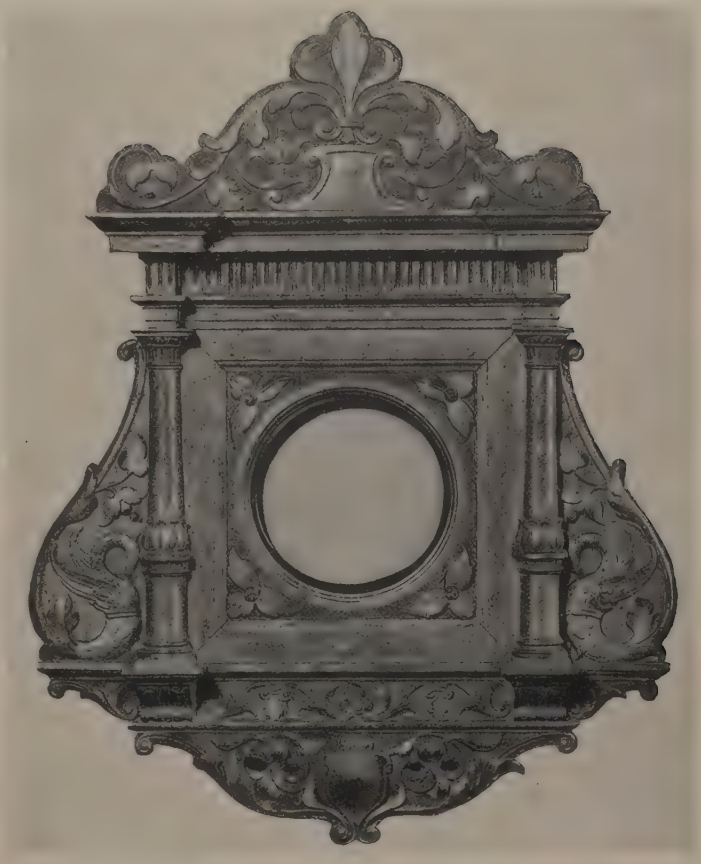
Hartekamp bei Haarlem, Sammlung Frau von Pannwitz

Früher München, Sammlung Julius Böhler

Früher Florenz, Sammlung Bardini

477—480. Ober- und Mittel-Italien 16./17. Jahrhundert: Gestelle und Wandsockel für Büsten

481. Toskana nach 1550: Geschnitzte Bilderrahmen mit Blattornamenten



482. Venedig 16. Jahrhundert: Restello

Früher Berlin, Sammlung A. v. Beckerath

Ober-Italien nach 1450. London, V. u. A. Museum

Venedig, spätes 16. Jahrhundert. London, V. u. A. Museum

483. 486. Standspiegel mit Schnitzerei oder farbigen Einlagen und Malerei. 484. 485. Intarsia-Platten vom Chorgestühl Abb. 168

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

487—488. Sienesischer Bilderrahmen um 1500 mit reicher Schnitzerei und (in der Mitte) mittelitalienischer Spiegelrahmen um 1500. Angeblich aus dem Besitz der Lucrezia Borgia

London, V. u. A. Museum

489. Florenz (?) 16. Jahrhundert: Aufsatzstück

Berlin, Schloß-Museum

Florenz, Uffizien

Phot. Alinari

490. Michelangelo: Hl. Familie (um 1503) mit dem dazu gehörenden alten Rahmen

Florenz um 1425. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Florenz 16. Jahrhundert

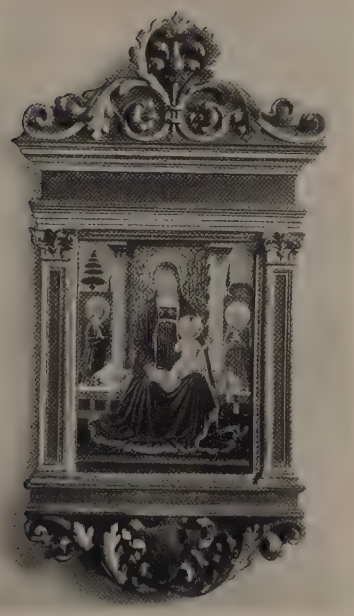
Lombardei nach 1500. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Siena (?) nach 1500. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

491—494. Kleine Tabernakel-Rahmen

Lombardei nach 1550

Toskana nach 1575



Venedig um 1500

Toskana um 1550

495—498. Kleine Bilder- und Spiegelrahmen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Florenz um 1540. Früher Berlin, Sammlung A. v. Beckerath

Florenz nach 1475. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

499—500. Reichgeschnitzte Spiegel- und Tabernakelrahmen

501—502. Venedig Mitte und Ende 16. Jahrhundert: Rahmen mit reichgeschnitzten Giebeln und Konsolen

Früher Florenz, Sammlung Bardini

Venedig (?)

Venedig

Toskana. Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Toskana

503—506. 16. Jahrhundert: Mittelgroße Bilderrahmen mit Malerei oder Schnitzerei

Toskana nach 1525

Toskana um 1500

Venedig um 1500

Venedig um 1530

507—510. Geschnitzte und bemalte Leistenrahmen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Siena um 1550. Früher München, Sammlung Julius Böhler

Venedig um 1550. Wien, Sammlung Dr. Figdor †

Florenz nach 1560. Wien, Sammlung Dr. Figdor †

511—513. Bilderrahmen mit Schnitzerei

Italien 16. Jahrhundert

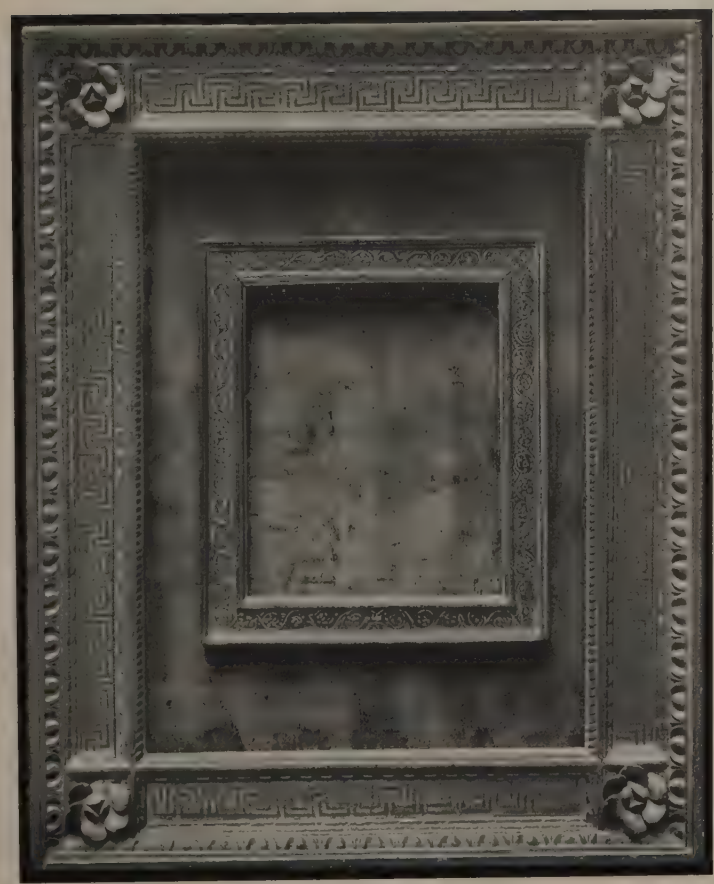
Toskana 15. und 16. Jahrhundert

Ober-Italien um 1500

Florenz 15. Jahrhundert

514—515. Bilderrahmen mit Schnitzerei, Malerei und Stuckauflagen

Berlin, Pygmalion-Werkstätten



Florenz um 1500

Außen: Florenz 16. Jahrhundert. Innen: Italien nach 1600

516—517. Bilderrahmen mit Schnitzerei, Malerei und Stuckauflagen

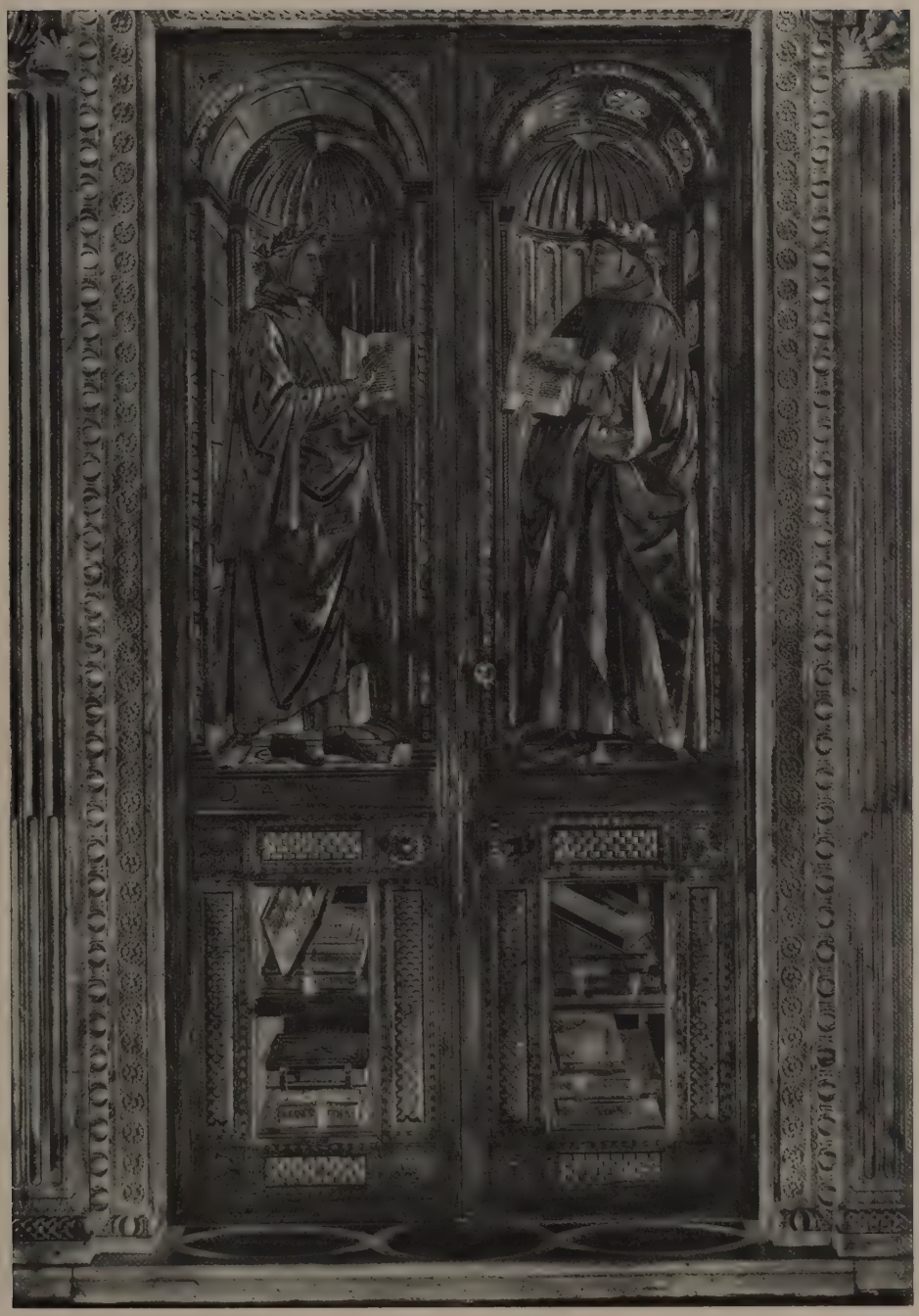
Berlin, Pygmalion-Werkstätten

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

518—519. Venedig nach 1550: Sogenannte Sansovino-Rahmen

520. Giuliano da Maiano und Francione: Flügeltür mit figürlichen Intarsien um 1470

Berlin, Kaiser Friedrich Museum



Phot. Brogi

521. Giuliano da Maiano und Francione: Flügeltür mit figürlichen Intarsien 1475—1481

Florenz, Palazzo Vecchio. Sala dei Gigli

522—523. Ober-Italien 16. Jahrhundert: Zwei Flügeltüren mit ornamentalen Intarsien

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

Phot. Alinari

524. Giovanni di Michele (?): Flügeltür mit Schnitzerei und Intarsien um 1450

Florenz, S. Croce, Gang zur Sakristei

525. Piemont 1571. Giovanni de Gargioli: Türflügel mit Flachschnitzerei

Turin, Museo Civico

Phot. Brogi

526. Benvenuto Torelli: Sakristeitür und Wandverkleidung 1560—1575

Neapel, Chor von S. Severino

Um 1525 bis 1550

Um 1600

Um 1450

527—529. Toskana und Mittel-Italien: Flügeltüren mit Schnitzerei oder Intarsien

Berlin, Sammlung Dr. E. Simon

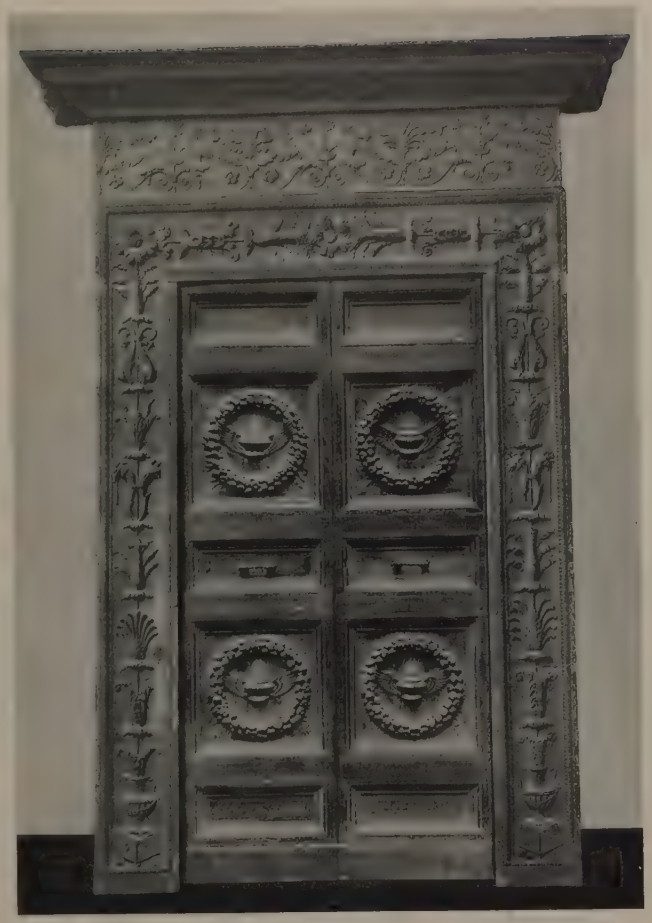
Phot. Alinari

Lucca 17. Jahrhundert. Lucca, Sakristei von S. Frediano

Florenz um 1560. Berlin, Schloß-Museum

Florenz um 1560. Florenz, Uffizien

530—532. Türflügel mit reicher Schnitzerei



533. Giuliano da Maiano: Türflügel mit Schnitzerei und Intarsien um 1480

Berlin, Sammlung Dr. E. Simon

534. Toskana um 1480: Kalkstein-Portal und geschnitzte Flügeltür

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Beide Stücke stammen aus dem Palazzo Ducale in Gubbio

535—536. Geschnitzte Türfüllungen von Giovanni Barile zwischen 1515 und 1520

Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio

537. Genua 15. Jahrhundert: St. Georgsportal

538. Bergamo Anfang 16. Jahrhundert: Portal mit reichem Reliefschmuck

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Venedig, Ende 16. Jahrhundert

Verona um 1600

539—540. Portale aus Kalkstein und farbigem Marmor

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

541—542. Venedig, Anfang 16. Jahrhundert: Wandbrunnen aus Kalkstein und Marmor

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Florenz, Museo Nazionale

New York, Sammlung G. u. F. Blumenthal

Phot. Alinari

543—544. Toskana 15. Jahrhundert: Kamine

545. Florenz um 1475: Grünlicher Sandsteinkamin von Francesco di Simone Ferrucci

546. Venedig um 1560: Istrischer Kalksteinkamin (Art des Jacopo Sansovino)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Phot. Alinari

547. Art des Desiderio da Settignano: Marmorkamin nach 1450

London, V. u. A. Museum

Phot. Emilia

548. Toskana nach 1450: Marmorkamin von Michelozzo

Früher (?) Florenz, Palazzo Davanzati

Phot. Emilia

549. Ober-Italien nach 1550: Marmorkamin

Bologna, Villa S. Michele in Bosco

Phot. Brogi

550. Giuliano da Sangallo: Marmorkamin um 1510

Florenz, Palazzo Gondi

551—552. Italien spätes 16. Jahrhundert: Kaminverkleidungen

Früher München, Sammlung L. Bernheimer

553. Benedetto da Rovezzano: Sandsteinkamin nach 1500

Florenz, Museo Nazionale

Phot. Anderson

554. Kamin mit dem Wappen Urbans VIII (1623—1644)

Rom, Engelsburg

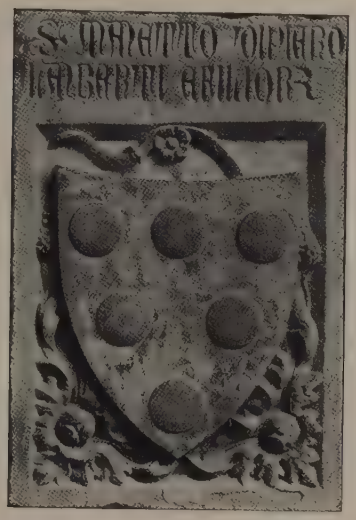
555. Cremona nach 1500: Kaminfries

556—558. Mittel-Italien Ende 15. Jahrhundert:
Steinerne Türfriese mit dem Wappen der Montefeltro von Urbino

London, V. u. A. Museum

559. Mittel-Italien um 1600: Truhenbrett mit geschnitzten Füllungen

Vormals Wien, Sammlung C. Castiglioni



560—562. Venedig und Mittel-Italien 15. Jahrhundert: Steinwappen

563. Urbino nach 1450: Kalksteinfries. Teilstück von einem Kamin (?)

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

565. Venedig nach 1550: Markuslöwe. Türbekrönung aus vergoldetem Holz
564, 566—568. 15./16. Jahrhundert: Steinwappen

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Mittel-Italien (Urbino?) um 1550

Mittel-Italien (Urbino?) um 1475

Venedig um 1500

569—571. Balustersockel und Pilasterrelief

Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Früher Florenz, Sammlung Bardini

Früher Florenz, Sammlung Bardini

Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Früher Florenz, Sammlung Bardini

572—575. Italien 16./17. Jahrhundert: Gestickte seidene Kissen

576. Italien 16. Jahrhundert: Teilstücke einer weißen Leinendecke mit rot besticktem Grund

Berlin, Schloß-Museum

577—580. Italien 15./16. Jahrhundert: Weiß und blaue Leinenwebereien und rote Stickerei auf weißem Leinen (580)

Berlin, Schloß-Museum

581—582. Italien Ende 16. Jahrhundert: Großgemusterte Seidendamaste

583—584. 16./17. Jahrhundert: „Spanische Ledertapeten"

Berlin, Schloß-Museum

585. A. Riccio (Venedig nach 1500). Türzieher aus Bronze
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

ERLÄUTERUNGEN

Abkürzungen

Bode = Bode, Wilhelm, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. 2. Aufl. 1920.
Cicerone = Burckhardt, Jakob, Der Cicerone. 10. Auflage, bearbeitet von W. Bode und C. v. Fabriczy. Leipzig 1910.
Erulei = Erulei, Raffaele, Catalogo delle opere d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma. Roma 1885.
Feulner = Feulner, Adolf, Kunstgeschichte des Möbels. Berlin 1927.
Finocchietti = Finocchietti, Demetrio, Carlo. Della scultura e tarsie in legno. Firenze 1873.
Geymüller = Stegmann, Carl von, und Heinrich von Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. München seit 1885.
Lessing = Lessing, Julius, Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin 1889–1905.
Robinson = Robinson, J. C., Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art. South Kensington Museum. London 1862.
Schubring = Schubring, Paul, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance. Leipzig 1915.
Stegmann = Stegmann, Carl von, Holzmöbel der Sammlung Figdor. Kunst und Kunsthandwerk. X. Wien 1907.
Künstler-Lex. = Thieme, Ulrich und F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig seit 1907.
Vasari = Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewsky und G. Gronau. Straßburg 1906—1927.
Jahrbuch = Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin.
Amtl. Berichte = Amtliche Berichte aus d. kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin.
Bardini = Catalogue des Objets d'Art . . . Collection Bardini de Florence. Vente à Londres chez Mr. Christie, 5. VI. 1899 und unter demselben Titel Vente à Londres chez Mr. Christie, 27. V. 1902.
Beckerath = Nachlaß Adolf von Beckerath. Rud. Lepkes Kunst-Auktions-Haus. Katalog Nr. 1755. Berlin 1916.

Vorbemerkung

Die Zahlen am Ende der Beschreibung der einzelnen Kunstwerke sind die Katalog- bzw. Inventarnummern der betreffenden Museen. Bei den Werken im Victoria and Albert- (früher South-Kensington-) Museum in London bezeichnet die zweite Zahl das Anschaffungsjahr (z. B. '69 = 1869). Die Maße sind hier den englischen Katalogen gemäß in Fuß (ft) und Zoll (in.) angegeben, sonst durchgehend in Metern. Wo der heutige Standort nicht zu ermitteln, aber der frühere Besitzer bekannt war, ist dieser letztere angegeben. Steht auf Tafeln mit mehreren Abbildungen die Angabe des Standorts unterhalb der Hauptunterschrift, so gilt sie für alle Stücke auf dieser Tafel. Dagegen beziehen sich Standorte, die dicht unter einem Druckstock stehen, nur auf diesen.

S. IV. Löwenstatuette. Holz. H. 0,14. Körper bronzefarben, Maul und Zähne naturalistisch bemalt. Zierstück von einem Möbel. Venedig (?) nach 1600. (Beckerath Nr. 169.)

S. V. Pietra serena. H. 0,48 Br. 1,43. (Beckerath Nr. 32.)

Nr. 2. Marmor. H. 1,09 ohne die ergänzten, wagerechten Steinbalken. Br. 0,94. Richtung des Mino da Fiesole. Gegenstück vorhanden. Nr. I E 62.

Nr. 3. H. 0,33 Br. 0,71. (Beckerath Nr. 137.)

Nr. 4. Hauptwerk des Didomeisters nach Schubring, Nr. 222, S. 273.

Nr. 5. Veronesisches Zimmer um 1500. — Bank und Bett scheinen mit der Wandtäfelung zusammengefügt zu sein. Erstere durch eine Seitenlehne thronartig ausgestaltet und an der Rückwand mit einer gemalten Landschaft geschmückt. Feuerböcke im Kamin.

Nr. 7. Ähnlicher, nur noch einfacherer Verkaufstisch auf einem Sienesischen Bild der Sammlung Prof. O. Lanz-Amsterdam.

Nr. 9 u. 10. Aus der Hypnerotomachia Polifili von Fra Francesco Colonna. Venedig 1499. Verlag Aldus Manutius.

Nr. 11 u. 12. Aus Bartolomeo Scappi: Dell' Arte dell Cucinare con il Mastro di Casa e Trinciante. Venedig 1643.

Nr. 13. Leinwand in mehreren Farben bemalt. H. 1,85 Br. 0,77.

Nr. 15. Tannenholz. (?) H. 0,58 Br. 0,89 T. 0,49.

Nr. 16. Erlen- oder Pappelholz. H. 0,60 Ges.-Br. 1,69 T. 0,47 Bespannt mit rotem Sammet, außen vergoldete Stuckreliefs (nicht Schnitzerei). Inv. Nr. 97. 56.

Nr. 17. Nußholz. H. 0,26 Br. 0,865 T. 0,25. Inv. Nr. 05.115.

Nr. 19. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,27 Br. 0,465 T. 0,33.

Nr. 21. Hell gebeizt. H. 0,65 Br. 1,00.

Nr. 23. Nußholz. H. 0,475, Br. u. T. 0,33, z. T. vergoldet.

Nr. 26. Wichtig durch die in jener Zeit überaus seltene Namensinschrift und Datierung: SEBAST. PINTELIUS FILIUS CONVENTUS MDLXXXIII SANCTI SPIRITUS FLORENTIAE, die einen sonst nicht bekannten Schnitzer nennt.

Nr. 28. Das einzig bekannte Beispiel eines Spiegelrahmens in weißglasiertem Ton. Die Kinderköpfe im Stil von Luca della Robbias Sängertribüne des Florentiner Doms, heute im Museo dell' Opera ebenda.

Nr. 29. Nach einem Modell Battista Lorenzis 1585 ausgeführt. Angeblich soll durch die Schwingungen dieser Lampe Galilei (der 1589—92 Professor in Pisa war) zu der Entdeckung des Gesetzes der Pendelbewegung gekommen sein.

Nr. 30. Der Schmuck der Cappella Chigi ist unter Raffaels Leitung vor 1516 begonnen worden; zwei der Marmorgruppen in den Ecknischen soll nach seinem Entwurf Lorenzetti ausgeführt haben. Ihm ist auch die Ampel zugeschrieben worden. Indessen ist sie erst bei der Fertigstellung der Kapelle 1656 von Francesco Francucci gearbeitet worden (vgl. Bollettino dell'Arte VI, 1912, S. 385).

Nr. 31. Holz geschnitzt. H. 7 ft. Dm. 2 ft. 10 in. — Stammt aus Palazzo Gradenigo in Venedig.

Nr. 32. Eisen. Der größte Schlüssel 0,13, der kürzeste 0,07 lang.

Nr. 34. Ein zweiter, noch reicher verzierter Blasebalg in der Sammlung Prof. Lanz zeigt oben und am Rohr eine Fratze und im Hauptfeld in Hochrelief Venus in der Schmiede des Vulkan.

Nr. 35. H. 5 3/4 in., Dm. 13 1/4 in., Nr. 15757—'59.

Nr. 36. Bernardo Buontalenti (1536—1608) zugeschrieben. Typus der römisch-florentinischen Prunktruhen, die wahrscheinlich nach dem Entwurf bekannter Architekten von florentinischen Schnitzern oder unter deren Einfluß entstanden. Vorlage für Abb. 145 oder ein sehr ähnliches Möbel.

Nr. 37. Sepia. Federzeichnung, wenig laviert. Inschrift spanisch (Ista muestra dice el mastre que non puede acerla sin dorar meno de 120 talleres); aber nach dem Stil der Zeichnung wahrscheinlich von einem der zahlreichen in Spanien tätigen Italiener dort ausgeführt. In den Uffizien zahlreiche Entwürfe für Mobiliar und Dekoration, die dort Pierino da Vinci, Salviati und anderen zugeschrieben werden.

Nr. 38. H. 3,60 Br. 2,95. Gemalt für die Scuola di San Giovanni Evangelista. Charakteristisch für Venedig ist die im ersten Stock gelegene große Wohn- und Festhalle, portego genannt. Man beachte die Anfahrt mit Gondeln, die Treppe, die sich gewöhnlich im Palast selbst befindet, den für Oberitalien charakteristischen kleinen Balkon (oben rechts), Kassettendecke, Kamin und Ehrensitz, die Bilderrahmen und Statuen über den Türen in der Halle selbst.

Nr. 39. Ursprünglich in der Vatikanischen Bibliothek. Vor Papst Sixtus IV. kniet der Bibliothekar Platina. Zwischen ihnen Kardinal Giuliano, der spätere Papst Julius II., neben ihm andere Nepoten. Beachtenswert der ganz mit Sammet bezogene, mit Posamenten und großen Nagelknöpfen verzierte Klappstuhl, sowie die reiche Hallenarchitektur. Die Eichenranken an den Pfeilern entsprechen dem Familienwappen des Rovere-Papstes.

Nr. 40. H. 6 ft 10½ in., Br. 4 ft 10½ in. Unten bezeichnet Opus Caroli Crivelli Veneti 1486. Gemalt für S. S Annunziata in Ascoli, dessen Schutzheiliger St. Emedius mit einem Modell der Stadt neben dem Engel kniet. Man beachte die Loggia mit Kassettendecke, den Perserteppich, das Schlafgemach mit Wandbrett, Bett und Betpult.

Nr. 41. Fresko. Der Hauptsaal des Krankenhauses, das heute noch demselben Zwecke dient. (Vgl. hier S. XXVI Anm. 4 und Abb. 49.) — Beachtenswert der Metallständer mit Waschgerät.

Nr. 42. Da Fresken der feuchten Luft Venedigs nicht lange standhielten, wurden auch die größeren Wandbilder, wie dieses aus der Serie der Ursulabilder, die sich ursprünglich in der Scuola di S. Orsola befand, seit Ende des 15. Jahrhunderts auf Leinwand gemalt. — Man beachte die einfache Kassettendecke; die grüne Stoffbespannung statt Täfelung, mit hölzerner Leiste; Bett mit Truhen, die in derselben Technik wie hier Nr. 126 verziert sind, Betthimmelgestell aus Metall, Wandschrank; den einfachen Schemel, niedrigen Tisch und die übrige Ausstattung.

Nr. 44. Vgl Schubring: Urbano da Cortona, Straßburg 1903, S. 25 ff.

Nr. 45. Fresko. Die hohe, mit Intarsien verzierte Täfelung bildet auch das Kopfstück des Bettes. Weiter oben Marmorreliefs mit getöntem Grund. Antikisierendes Gebälk unter der Decke. — Betttruhen. In einem in derselben Kirche gegenüber dargestellten Schlafzimmer (Geburt Johanni von Ghirlandaio) hellgetünchte Wände ohne Täfelung. An einer Wand großer Verdura-Teppich.

Nr. 46. Von Robinson (Nr. 7593) irrtümlich Ghiberti zugeschrieben.

Nr. 47. Ein breites, flachgewölbtes Steinportal, auf dessen Stufe ein Pfau und ein Perlhuhn stehen, läßt den hohen, gewölbten Saal mit eingebautem, kleinem Studio wie eine Bühne erscheinen. Links hinten Fenstersitze. Bunter Ziegelfußboden. Das Bild befand sich 1529 in der Slg. von Antonio Pasqualino in Venedig. Ges.-H. 18 in., Ges.-Br. 14½ in. Über frühere Zuschreibungen und Schicksale des Bildes siehe Katalog der Londoner Nat.-Gal. (1925), Nr. 1418.

Nr. 48. Gemalt für die Scuola degli Albanesi um 1504. — Das Bett im Alkoven ist meines Wissens nur in Oberitalien (Venedig) anzutreffen. Daneben grüne, verzierte Wandbespannung unter dem Bordbrett (venezianisch soaza genannt), auf dem Gebrauchsgeräte, nicht Kunstwerke (vgl. hier Nr. 50), stehen. Durchblick in die Küche mit Feuerstelle und Tellerborden und weitere Räume. Orientalischer Teppich auf der glatten Balustrade vorn. Einfache Balkendecke. (Gustav Ludwig und P. Molmenti; Vittore Carpaccio, Mailand 1906, S. 22e ff.)

Nr. 49. Fresko. Grisaille. H. 0,91 Br. 1,55. Aufgedeckt 1893. — Frühwerk A. del Sartos, der die wunderbare Erscheinung Mariä in einem Krankensaal für Frauen vielleicht während eines eigenen Aufenthaltes im Hospital von S. Matteo, dessen Räume heute Ausstellungssäle der Akademie sind, gemalt hat.

Nr. 50. Leinwand (wie Abb. 42). H. 1,41 Br. 2,18. Bez. Victor Carpathius pingebat. Arbeitsraum mit Altarnische. Der Altartisch als Schrank eingerichtet. Kassettendecke. Wandbespannung statt Täfelung, Bordbrett mit Kleinkunst, einem Himmelsglobus u. a.; Möbel ganz oder zum Teil aus Metall, so auch der mit rotem Sammet ganz überzogene und mit großen Ziernägeln besetzte Stuhl links. Im Kabinett (hinten links) Lesepult auf einem Klapptisch.

Nr. 51. Fresko. Betthimmel an der Decke befestigt. Vorhänge oben zusammengefaßt. Betttruhen. Breiter Kamin mit Reliefs, freiplastischen Figuren und Jahreszahl 1514. Im Hintergrund Thron mit Säulen.

Nr. 52. Fresko. Reiche Wandgliederung. Marmorfußboden. Prunkbett mit architektonischem, geschnitztem Betthimmel mit gestickten Streifen und Vorhängen. An der Wand dahinter ein runder Spiegel.

Nr. 53. Ferraresisches Schlafzimmer nach 1580. Gewölbte Kassettendecke. Plastischer Wandschmuck. Marmorfußboden. Karyatiden an Kamin und Bett. (Vgl. Abb. 37.) Ein ähnliches Bild desselben Künstlers in Florenz, Palazzo Pitti.

Nr. 54. Das einst irrtümlich Gian Bologna zugeschriebene Relief ward Giov. Batt. Caccini 1596 in Auftrag gegeben, aber nach den Zahlungen erst 1599/1600 modelliert und noch später gegossen. — Man beachte den plastischen Schmuck am oberen Wandteil, über Kamin, Türen und dem großen Himmelbett, sowie die mit Engelköpfchen verzierte Wiege, Feuerbecken und einfachen Stuhl (R. Papini, Pisa. Catalogo delle Cose d'Arte e d'Antichità d'Italia, Rom 1912, S. 39 und 45 ff.).

Nr. 55. Leinwand. Bis 1657 im Refektorium des Klosters der Crociferi. Eigenartige Füllung der Kassetten der Decke. Bronzener Kronleuchter. Marmorfußboden. Einfache Böcke unter dem Speisetisch. Kredenz mit weißer Decke und Prunkgerät auf dem Gradino. Wandbrunnen mit Marmorbüsten.

Nr. 56. Seltenes Beispiel eines ganz in Holz getäfelten Innenraums. (Finocchietti S. 19.) Nach Bombe (Perugia S. 68) zwischen 1390 und 1403. Der Amtstisch (rechts) ursprünglich im Zunfthaus der Notare, aber aus gleicher Zeit und vielleicht aus derselben Werkstatt.

Nr. 57. Die reich geschnitzte Decke abgebildet bei Baum S. 170. — Vgl. hier S. XI/XII.

Nr. 58, 60—67. Palazzo Davanzati, Florenz. Via Porta Rossa Nr. 9. Auch Palazzo Davizzi nach den ersten Besitzern genannt. Diese besaßen schon im 13. Jahrhundert mehrere unter sich verbundene Häuser auf demselben Boden und haben den Palast bis auf die Anfang des 16. Jahrhunderts errichtete große Dachloggia im Lauf des 14 Jahrhunderts erbaut. Das Geschlecht erlosch 1623, aber schon 1516 ging der Palast an die Familie Bartolini-Salimbeni und 1576 an Bernardo Davanzati, einen in seiner Zeit bekannten Historiker und Tacitus-Übersetzer, über. Sein letzter Nachkomme starb 1838. Das Gebäude ward 1911 als Museum eröffnet,

nachdem es der damalige Besitzer Elia Volpi hatte wiederherstellen lassen. Dabei waren in mehreren Räumen überaus wertvolle alte Malereien ans Licht gekommen und zum Teil aufgefrischt worden. Einige der Säle sind nach diesen benannt; so der Pfauen- und der Papageiensaal (Abb. 63), nach den im Fries neben Bäumen und Wappen angebrachten Vögeln. Im Schlafzimmer des 3. Stockwerks (Abb. 66/7) ist die Novelle der Kastellanin von Vergi dargestellt; wahrscheinlich ward sie anläßlich der Hochzeit der Catelana degli Alberti mit Francesco di Tommaso D. 1395 gemalt. (Vgl. Bombe, Mitteilungen des Kunsthistor. Instituts in Florenz, Berlin 1912, 2. Bd., S. 1—26). — Auch in baulicher Hinsicht ist der Palast ein sehr wichtiges Kulturdenkmal. — Die hier abgebildete Ausstattung wurde zum Teil während des Weltkrieges in Amerika versteigert und später durch anderes Mobiliar der italienischen Renaissance ersetzt. Auch dieses ist vor wenigen Jahren verkauft und der Palast — seitdem nicht mehr öffentlich zugänglich — in andere Hände übergegangen. Die von Volpi einst hier aufgestellten Möbel sind jünger als das Gebäude, entstammen in der Hauptsache dem 16., einige dem 15. und 17. Jahrhundert. Vgl. „Les Arts" Nr. 116, Aug. 1911.

Nr. 68. Beispiel einer besonders großen und prächtigen Sakristei. Die Schränke an der Schmalseite sind 1540 von Giovanni da Nola, die andern 1577 von D'Auria und Caccavello gearbeitet worden (Cicerone II 1, S. 233).

Nr. 69. Isabella d'Este, die Gemahlin Francesco Gonzagas, eine der kultiviertesten Frauen ihrer Zeit, ließ nach 1491 in der Reggia in Mantua ihre Privatgemächer ausbauen und hat sie bis etwa 1522 bewohnt. Sie erhielten wegen ihrer schönen Aussicht auf Gärten und Seen und ihrer reizvollen Ausstattung den Namen „Il Paradiso". Das abgebildete Studio mit farbigen Marmorplatten und zierlichen Reliefs an den Türen von Gian Cristofero Romano, Intarsien mit Städtebildern im Paneel und reichen Schnitzereien in Blau und Gold an der gewölbten Decke ward um 1500 ausgestattet. An den Wänden sollen sich ursprünglich allegorische Gemälde von Mantegna, Perugino und Lor. Costa (jetzt im Louvre in Paris) befunden haben.

Nr. 70. Neben der Sala del Consiglio im ersten Stockwerk gelegen. Ohne Fenster war der kleine Raum für alchimistische Studien bestimmt. Die gemalten Schranktüren, die die Wände ringsum umgeben, die Bronzestatuetten und die Fresken weiter oben zeigen Erfindungen der Technik und verwandte Gebiete menschlicher Tätigkeit, sowie Szenen und Einzelgestalten der antiken Geschichte und Mythologie und Familienporträts. — Das Studio ist erst nach 1900 wieder entdeckt und durch Herbeischaffung der Gemälde aus dem Staatlichen Depot in S. Salvi, sowie der Bildwerke aus dem Museo Nazionale zu Florenz in seinem ursprünglichen Aussehen wieder hergestellt worden (Rusconi, Les Arts Nr. 110, Februar 1911, S. 1—7).

Nr. 71 u. 75. Herzog Cosimo I. Medici hatte 1540 den Palazzo Vecchio in Besitz genommen und ließ die an der Via della Ninna gelegenen Teile als Wohnung ausbauen. Von Vasari — nach Tassos Tod (1555) Bauleiter — ist u. a. das nach Leo X. benannte Quartier (Abb. 71). Wände aus hellem, graugrünem Marmor mit rosa und hellroter, ebensolcher Dekoration dazwischen. Fresken von Vasari mit Darstellungen aus dem Leben des Papstes, so über dem Kamin die Ernennung von 31 Kardinälen. Marmorbüsten über den Türen: Clemens VII. und Giuliano Medici von Alfonso Lombardi; Leo X. und Lorenzo, Herzog von Urbino, von späteren Künstlern. — Das mit Grottesken-Malereien von Poccetti (?) geschmückte Zimmer (Nr. 75) zeigt in den Türfüllungen den gestrafften Stil Vasaris. — Diese Gemächer im Obergeschoß sind um 1912 wiederhergestellt und mit passendem Mobiliar versehen worden. (Vasari a. a. O., VI, S. 393/4 und VII[1] S. 187 und Geymüller, IX, S. 2 und 4.)

Nr. 72. Der Palazzo di Corte, auch Palazzo Ducale genannt, ist von den Gonzaga im 15. u. 16. Jahrhundert erbaut. Die Sala dei Marmi, der ehemalige Antikensaal — erbaut von Giulio Romano zwischen 1525 u. 1531 — ist mit Stuckreliefs und Grottesken-Malereien aufs reichste verziert (Cicerone S. 256/7).

Nr. 73. Die Scuola (Brüderschaftshaus) entstand 1451 als Gründung illyrischer Schiffer in Räumen des Klosters S. Giovanni di Gerusaleme; seit 1501 neu erbaut und von Carpaccio zwischen 1502 und 1507 mit 9 Gemälden (darunter auch Abb. 50) geschmückt. (v. Hadeln, Künstler-Lex. VI, S. 37.)

Nr. 74. Wandgemälde von Aliense und Marco Vecellio. Die Deckenbilder ursprünglich von Paolo Veronese, aber das Mittelbild — 1797 durch die Franzosen entführt und jetzt im Louvre — ist durch eine Kopie von G. Carlini ersetzt. Der Marmorkamin — hier nicht sichtbar — von J. Sansovino und Danese Cattaneo.

Nr. 77. Br. 1,42. Sog. Beatella-Truhe aus S. Maria Nuova in Florenz.

Nr. 78. Br. 1,68.

Nr. 79. Beatella-Truhe (wie Nr. 80). Auch aus S. Maria Nuova stammend. Die Farben auf feiner Stuckunterlage. Eisenbeschläge. H. 0,47 Br. 1,58 T. 0,43. Vormals in der Sammlung Miller von Aichholz, dann C. Castiglioni. Aukt.-Kat. Amsterdam 1925 Nr. 150. Die beachtenswert gute Malerei zeigt außer Grätenmuster und dem Wappen auf blauem Grund Vasen und blonde Windgötter, die in geblähte Segel blasen. Letztere kommen am Heiligen Grab in S. Pancrazio zu Florenz unter den Wahrzeichen der Ruccelai vor; doch ist die Darstellung hier eher symbolisch zu deuten.

Nr. 80. H. 0,46 Br. 1,50 T. 0,48. Herkunft wie 79. Das Wappen im Kranz zerstört. Zu Seiten heraldischer Hermelin und Lichterrad als Symbole der Keuschheit und Wachsamkeit. Ähnliche Truhe mit der Devise der Medici in Wien, Sammlung Figdor. (Schubring Nr. 29, S. 225.)

Nr. 81. Aus S. Maria Nuova in Florenz. Malerei (in Nachahmung von Bildwebereien oder Wirkerei?): Abwechselnd Edelfrau auf der Jagd und Edelfräulein mit Kavalier am Liebesbrunnen. Außerdem in der oberen Reihe Wappen der Capponi-Bonciani und Larioni. Eine sehr ähnliche Truhe in London V. u. A. Museum Nr. 317—'94. (Schubring Nr. 17, S. 222 u. Schiaparelli a. a. O., S. 260.)

Nr. 82. Vergoldete Stuckreliefs nach Stoffmustern. Geflügelte Greifen in rautenartigen Feldern. H. 0,68 Br. 1,75 (Mitteilungen des Städt. Kunstgewerbemuseums zu Leipzig 4. VI. 1913. S. 38 u. Schubring Nr. 8, S. 220).

Nr. 83. Truhenbrett. H. 0,39 Br. 1,65. Paradiesgarten mit Granatbäumen und angekettetem Wiesel, das ein Adler bedroht. In der Mitte statt dessen angeketteter Hund. Erklärung der Allegorie bei Schubring Nr. 58, S. 231/2.

Nr. 84. Am Deckel geringe Reste von vergoldetem Stuck, der in besonders schöner Musterung Front und Schmalseiten bedeckt. Geringe Reste von Blau in den kleineren Feldern. Innen ganz rohe Bretter. Die Wappen zerstört. — Ähnlicher Sockel an einer Truhe bei Fürst Liechtenstein in Wien; jüngere Umbildung an einer Truhe bei Böhler (Abb. bei Schubring Nr. 51 und Supplement Nr. 899) — Vormals in der Sammlung Miller von Aichholz, dann C. Castiglioni. Aukt.-Kat. Nr. 151.

Nr. 85. Nußholz. H. 0,87 Br. 1,70 T. 0,58. Vergoldete Stuckreliefs. Bemalter Fries um das Mittelfeld: Gold auf blauem Grund. Eine nur in den Füßen und ganz geringen Einzelheiten im Relief nicht übereinstimmende Truhe in London V. u. A. Museum Nr 718—'84. (Vgl. hier S. XVIII Anm. 4.)

Nr. 86. H. 1,09 Br. unten 1,32 T. 0,62. Außen jetzt rotbraun; innen vergoldet und bemalt. In der Mitte der Front südtirolerisches Maßwerk. Die Sterne zu Seiten in der Grundform von orientalischen Motiven abhängig, aber mit Maßwerkmotiven gefüllt. An der Innenseite des Deckels gemalte Ornamente im Stil der italienischen Frührenaissance. Reiche Inneneinrichtung, auch im Sockel ein Schubfach. Mit mehreren Schubfächern im Oberteil kommt dieser Typus häufiger in Katalonien vor. (J. v. Falke, Amtl. Berichte 1909, S. 284.)

Nr. 87. H. 0,46 Br. 1,68. Art des A. Pollaiuolo. In der Mitte Paris-Urteil; links Hermes (?), rechts Thetis, Achill badend. (Schubring Nr. 69, S. 233 u. Bode, S. 6.)

Nr. 88. Schubring Nr. 755, S. 39.

Nr. 89. Sehr ähnliche Truhe, nur mit andern Wappen in Berlin, Schloßmuseum.

Nr. 90. H. 23 in. Br. 5 ft 9 in. T. 23½ in. Nr. 52—'81.

Nr. 91. H. 1,96 Br. 0,59. Darstellung: Triumph der Keuschheit und der Liebe. Malereien nach Schubring (Nr. 697, S. 379) von Nicc. Giolfino, nach Trecca (Catalogo del Museo Civico 1912, S. 20) von Liberale da Verona.

Nr. 92. Nach Schubring (Nr. 630, S. 364/5). Malereien von Montagna: Römische Keuschheitslegenden. Auf dem Gegenstück in demselben Museum eine Reiterschlacht und ein Widderopfer. (Vgl. auch Bode, S. 35.)

Nr. 93. Bemalt. Die Ornamente zum Teil vergoldet. H. 0,64 Br. 1,875 T. 0,53. In der Mitte Szenen aus der Romulussage. (Schubring Nr. 890, S. 418.)

Nr. 94. H. 0,46 Br. 1,24 T. 0,49. Auf dem Deckel Intarsien. Variante mit gleicher Rahmung in der Sammlung Bagatti-Valsecchi in Mailand (Tolsca Taf. LXXVIII) und in Vercelli Museo (Abb. bei Pedrini, S. 74).

Nr. 95/6. H. 0,57 Br. 1,23. Reiche Inneneinrichtung. (Schubring Nr. 740/1, S. 387 u. Bode Nr. 41, sowie hier S. XIX. 2.)

Nr. 97. Nußholz, braun gebeizt. H. 0,50 Br. (hinten) 1,66 T. 0,45. Helle Intarsien auf dunklem Grund: am Sockel Mäanderfries, am Körper Perlstab aus sechseckigen Scheiben und Zylindern und feine Parallellinien. Eine sehr ähnliche Truhe im Schloßmuseum in Berlin. Nr. I E 48.

Nr. 98. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,84 Br. 1,93 T. 0,73. Intarsien in bunten zum Teil gefärbten Hölzern (schwarzbraun, rötlichbraun, gelb und grün): Perspektivisch gesehene, geometrische Muster und in den Frontfeldern je 3 Brunnenbecken zwischen zinnenbekrönter Architektur. Seitlich je 1 Brunnen mit Architektur. Eine sehr ähnliche Truhe in Frankfurt a. M., Liebighaus. Nr. I E 141.

Nr. 99. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,52 Br. u. T. am Deckel 2,34 u. 0,42. Intarsien hell auf dunklem Grund: Komplizierte Flechtbänder und Perlstab. Wiederholungen in Amsterdam, Ned. Museum voor Geschiedenes en Kunst, und in der Sammlung C. Castiglioni in Wien. Nr. I E 48.

Nr. 100. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,87 Br. 2,13 T. 0,71. Intarsien in bunten Hölzern (schwarz, braun, gelb): Unten perspektivisch verkürzte Rahmenquadrate, oben Rosettenbänder und Rankenfriese, dazu vorn 4, seitlich je 1 Brunnenarchitektur. Auf dem Deckel Rankenornament. Eine sehr ähnliche Truhe mit Burgen in den Füllungen in Mailand, Castello Sforzesco. (Vgl. auch Nr. 102.) Nr. I E 116.

Nr. 101. Nußholz. H. 22 in. Br. 6 ft 1 in. T. 19½ in. Intarsiafriese und schwarze gemalte Ornamente. Nr. 884—'84.

Nr. 102. Nußholz. H. 2 ft 10 in. Br. 7 ft T. 2 ft 9 in. Intarsien: Geometrische Motive, am Sockel perspektivisch verkürzt. Auf dem Deckel Wappen der Rospigliosi in Rom. Stammt aus einer Villa dieser Familie bei Pistoia. Nr. 5924—'59.

Nr. 103. H. 0,75 Br. 1,92 T. 0,74. Aus dem Besitz von Miller von Aichholz in Wien.

Nr. 104. H. 2 ft 5 in. Br. 5 ft 10½ in. T. 1 ft 11 in. Hellgetönte Stuckreliefs, Grund vergoldet. Nr. 8074—'63.

Nr. 105. Brauttruhe der Jakobäa, Gemahlin Wilhelms IV. von Bayern. H. 0,99 Br. 2,29 T. 0,86. Vorn hinter halbgeöffneten Türen Spiele und Musikinstrumente. Auf dem Deckel drei Kränze, auch in Intarsia; ebenso an den Schmalseiten rechts ein sitzender Hund mit Maulkorb und Leine, links ein gebogener Zweig mit einem Vogel und der Inschrift: Vraie amour ne se chiange (sic).

Nr. 106. Eiserne rosettenartige Beschläge. Die kleinen Wappen farbig.

Nr. 107. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,52 Br. 1,34 T. 0,50. Im glatten Rahmen braune Strichintarsien; in der Schnitzerei Reste der weißlichen Unterlage einstiger Bemalung oder Vergoldung. Rechts am Rande ein Werkstatts- oder Besitzerzeichen: M. P. (?) unter einem Halbkreis mit kleinem Kreuz. — Ähnliche Füllungen an einer Tür in Piero della Francescas Verkündigung in S. Francesco zu Arezzo. Auch an der Truhe der Isotta da Rimini (Abb. 110) und einer im Besitz des Grafen Wilczek in Wien kommen solche gotischen Motive vor. Vgl. auch hier Nr. 108.

Nr. 108. Schwarzbraun. H 0,48 Br. 1,45 T. 0,53. Die Nischenteilung mit Maßwerkfüllungen in flacher derber Schnitzerei ist typisch für Piemont. Hier ist französischer, bei dem Typus von Nr. 107 tirolischer Einfluß maßgebend. Ähnliche Truhen und Truhenfronten im Museo Civico in Turin, im Musée des Arts Décoratifs in Paris und einst in der Sammlung C. Castiglioni; eine ohne Ortsangabe als „lavoro valdostano" abgebildet bei Ferrari: Il Legno Taf. XLV.

Nr. 109. Nußholz. Die Schnitzereien zum Teil vergoldet. H. 1,04 Br. 2,23 T. 0,70. Art des Cronaca. Für Maria Medici anläßlich ihrer Vermählung mit einem Strozzi 1512 entstanden. Deshalb ist außer dem Medici-Wappen immer wieder der Halbmond aus dem Strozzi-Wappen als Verzierung — auch in den Friesen — angebracht. Die Malerei primitiver als Aufbau und Schnitzerei (Schubring Nr. 795, S. 399).

Nr. 110. Geschenk Sigismondo Malatestas an Isotta da Rimini. Inschrift unter dem Deckel: Mihi sola sine exemplo placuisti. Die Mischung von Renaissancemotiven (an Pilastern und Steilvoluten) und gotischem Maßwerk (in den Füllungen) ist charakteristisch für die von Venedig beeinflußte Kunst der Marken (Schubring Nr. 557, S. 351).

Nr. 112/113. Sog. Champlevé-Technik: Der ausgestochene Grund im Gegensatz zu deutschen Schnitzwerken dieser Art mitunter punziert oder mit einer farbigen Paste ausgefüllt. Vgl. auch hier Nr. 161. — Nr. 112. Verkündigung zwischen Rankenwerk. H. 0,38 Br. 0,55 T. 0,27. Bode S. 32/3 und Stegmann S. 137/8. — Nr. 113. Hochzeitstruhe H. 0,60 Br. 1,825 T. 0,57. In der Mitte Liebesbrunnen; links das Liebespaar in Amors Palast; rechts die Vermählung (Schubring Nr. 743, S. 388).

Nr. 114. Nußholz. H. 0,62 Br. 1,91 T. 0,58. Klare, ausdrucksvolle Gliederung und besonders sorgfältige Arbeit. Richtung des Peruzzi. Sehr ähnliche Truhen in München, Nationalmuseum und vormals Rom, Sammlung Sangiorgi. Nr. I E 197.

Nr. 115. Nußholz. Schwarzbraun gebeizt. H. 0,59 Br. 1,92 T. 0,60. Eigenartige Verzierungsweise vorn und an den Seiten. (Vgl. hier S. XXII.) Als Flankenbetonung finden sich auch trygliphenartige Bildungen an einer Truhe im Berliner Schloßmuseum (Lessing, 12, Taf. 11) vor. Nr. I E 10.

Nr. 116. Nußholz. H. 0,56 Br. 170 T. 0,54. In der Schnitzerei Reste alter Vergoldung. Nr. I E 99.

Nr. 117. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,98 Br. 1,95 T. 0,71. Die Front fast identisch und von gleicher Ausführung wie die pultartige Schranke im Cambio zu Perugia von Domenico del Tasso, dem Werkstattgenossen Giulianos da Maiano (1490—1493). Dieser Truhentypus kommt häufig bei Florentiner Truhen vor, aber nicht immer in so guter Schnitzerei (im Museo Nazionale, Palazzo Davanzati u. a. O.).

(Schottmüller, Amtliche Berichte XXXIX. 1917/18, S. 88/9.) Nr. I E 256.

Nr. 118. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,465 Br. 1,51 T. 0,47. Eiserne Handgriffe an den Schmalseiten. Besonders feine Schnitzerei. Stil und Herkunft wie Nr. 216 und 362. Nr. I E 368.

Nr. 119. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H. 0,65 Br. 1,69 T. 0,58. Einfache Handgriffe an den Schmalseiten. Das Wappen ist das der in Verona und Lodi ansäßigen Familie Borsa (rote, offene Börse und drei Sterne). Auch der Stil spricht für die Herkunft aus Verona. Nr. I E 58.

Nr. 120. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H 0,56 Br. 1,71 T. 0,56. In der Mitte Umbildung des geflügelten Chronos in einen Gott der Zeit, der statt Hippe und Sanduhr die Sonne trägt. Vgl. auch die reicheren Truhen dieses Typus Nr. 125 u. 127. Nr. I E 60.

Nr. 121. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,56 Br. 1,77 T. 0,55. Die Dekorierung typisch für Bologna; kommt aber auch in Mittelitalien vor; so im Museo Nazionale zu Florenz (Brogi 9190) und in Foligno, Palazzo Elmi. Wappen: Familie del Drago oder Malvasia in Bologna. Nr. I E 367.

Nr. 122. Nußholz. H. 0,56 Br. 1,55 T. 0,45. Schnitzerei und intarsierter Grund. Das Wappen als das der Piccolomini angesprochen, doch führen diese fünf Halbmonde auf blauem Kreuz in silbernem Felde. Dies angeblich Wahrzeichen der Crescenzi in Rom. Doch soll die Truhe aus Siena stammen und entspricht auch dem Stil von Siena; wahrscheinlich aus dem Umkreis B. Peruzzis. Nr. I E 191.

Nr. 123. Nußholz. Schwarzbraun gebeizt. Zweiteilig. H. 0,55 Br. (hinten) 1,80 und 1,46 T. 0,46. In den Masken Einfluß Michelangelos. Vgl. hier S. XXXIV. Nr. I E 372.

Nr. 124. Nußholz. (?) H. 0,63 Br. 1,75 T. 0,58. Stammt aus der Gegend von Brescia und gehört nach Aufbau und Verzierung zu einer Gruppe von Arbeiten, die angeblich in dem Landstrich zwischen Verona und Bergamo entstanden sind. Das Wappen kommt häufig vor. Nr. I E 59.

Nr. 125. Nußholz. (?) H. 0,52 Br. 1,07 T. 0,54. Oberitalienisch unter venezianischem Einfluß. Eine Truhe, ähnlich in Form und Schmuck, aber mit ovalen Malereien zu Seiten eines geschnitzten Wappens im Museum von Schwerin, ist von Schubring (Nr. 882) als venezianisch um 1540 veröffentlicht. Nr. I E 61.

Nr. 126. Nußholz. H. 0,63 Br. 1,75 T. 0,575. Die hellen Stuckeinlagen, in Nachahmung von Intarsien geschaffen, sind typisch für Bologna nach 1550 scheinen aber schon früher (vgl. Abb. 42) in Venedig vorzukommen.

Nr. 127. Wahrscheinlich venezianisch.

Nr. 128. Nußholz. Schwarzbraun gebeizt. H. 0,62 Br. 1,55 T. 0,45. Sehr ähnliche Truhe mit anderem Wappen in Rom, Engelsburg; Aufbau und Profilierung kommen, leicht variiert, auch in Toskana vor. Nr. I E 72.

Nr. 129. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. Schmalseiten glatt. Schnitzerei zum Teil vergoldet. H. 0,55 Br. 1,69 T. 0,53. Füße falsch ergänzt. (Vgl. Nr. 127, 130 u. 131). Ähnliche Truhen und Truhenwände in Poggio a Caiano bei Florenz, der Engelsburg zu Rom, dem Museum für Kunst und Gewerbe in Wien u. a. O. Nr. I E 27.

Nr. 130. Nußholz. H. 0,57 Br. 1,76 T. 0,53. Die Ovalfüllung erinnert an venezianische Motive. Die flankierenden Palmetten ähnlich an der Cassapanca Nr. 200. Nr. I E 26.

Nr. 131. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H. 0,57 Br. 1,70 T. 0,55. Schmalseiten glatt; eiserne Handgriffe. Nr. I E 242.

Nr. 132. Nußholz. H. 0,53 Br. 1,89 T. 0,59. Wahrscheinlich Siena.

Nr. 133. H. 0,57 Br. 1,73 T. 0,54.

Nr. 134. H. 0,51 Br. 1,40 T. 0,44. (Vgl. hier S. XX, r.)

Nr. 135. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,63 Br. 1,71 T. 0,65. Nr. I E 369.

Nr. 137. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,62 Br. 1,55 T. 0,45. Zwei fast gleiche Gegenstücke. Wappen: Eiche vom Weinstock umrahmt. Diese edle Sarkophagform kommt abgewandelt und oft reicher verziert häufig vor, so in Florenz, Sammlung Horne (hier Nr. 136), in Leipzig, Kunstgewerbemuseum (hier Nr. 148), Florenz, Museo Nazionale, Rom, Engelsburg und mit figürlichen Reliefs (hier Nr. 145, 147, 151).

Nr. 138—142. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,69 Br. 1,86 (u. 1,85) T. 0,62. Zum Teil vergoldet. Die beiden Truhen stimmen im Aufbau, Profilierung, Eckfiguren und Mittelrelief der Front miteinander überein; doch scheint die Rahmung wesentlich jünger zu sein als die Verzierung. An der einen sind vorn Huldigungsszenen (vor einem Kriegsfürsten und vor einem Gott, Nr. 138) und an den Schmalseiten Trophäen (Nr. 140) angebracht An der zweiten: vorn Apollo und Diana töten die Niobiden; an den Schmalseiten je ein Knabe mit einem Dreizack auf einem Hippokampen oder Seestier reitend. Diese und ähnliche Truhen mit figürlichen Reliefs sind wahrscheinlich nach Entwürfen römischer Künstler in der Art des Polidoro da Caravaggio — öfters in mehreren variierten Exemplaren angefertigt worden. (Vgl. hier S. XXI r. u. Nr. 152.) — Nr. I E 102 u. 103.

Nr. 143. In der Grundform noch die Tradition des 16. Jahrhunderts, während die Verzierung die malerische Unruhe des Barock besonders ausgeprägt zum Ausdruck bringt.

Nr. 145. Nußholz. H. 0,75 Br. 1,79 T. 0,60. Deckel (H. 0.115) ergänzt. Dunkelbronzefarben patiniert. An der Front Poseidons Triumphzug. Eine Truhenwand mit derselben Darstellung war 1875 auf der Historischen Ausstellung in Frankfurt a. M. (Photo in der Staatlichen Kunst-Bibliothek zu Berlin; Schubring Nr. 893, S. 418.)

Nr. 146. Nußholz. H. 0,75 Br. 1,75 T. 0,70.

Nr. 147. Der Entwurf zu dieser oder sehr ähnlicher Truhe hier Abb. 36 (vgl. S. XXXIV).

Nr. 148. Nußholz. H. 0.78 Br. 1,90 T. 0,68. Inv. Nr. 08. 24.

Nr. 150. Nußholz, zum Teil vergoldet. (Schubring Nr. 854, S. 411.)

Nr. 151. Nußholz, zum Teil vergoldet. H. 2 ft 3 in. Br. 5 ft 7 in. T. 1 ft 10 in. In der Mitte Wappen der Delfini. Zu Seiten gefesselte Frauenhermen, Sturz des Phaeton und drei Szenen aus der Daphne-Sage. Wie das auch im V. u. A. Museum befindliche Gegenstück mit dem Lancelotti-Wappen, Apollon, den Python tötend und drei Szenen aus der Phaeton-Sage, zur Heirat der Giulia Delfini mit Paolo Lancelotti in Rom 1570 angefertigt (Schubring Nr. 866, S. 413). Nr. 4417—'57.

Nr. 152. Nußholz. H. 0,76 Br. 1,78 T. 0,59. Dunkelbronzefarben gebeizt, zum Teil vergoldet. Die Darstellung: Tod der Niobiden ist wahrscheinlich nach demselben Entwurf wie hier Nr. 142, und eine Truhe in Schloß Glienicke bei Berlin geschnitzt worden. An den Schmalseiten Trophäen. (Vgl. hier S. XXI r. und Schubring Nr. 858, S. 412.)

Nr. 153. Nußholz. Eigenartige, langgestreckte Form.

Nr. 154. Nachahmung von Geflecht in Schnitzerei. Ein Marmorsarkophag, angeblich aus dem 15. Jahrhundert, der in Form und Oberfläche einem geflochtenen, wannenförmigen Korb nachgebildet ist, in Florenz, S. Lorenzo.

Nr. 155—157. Kleine Holzkästen mit hellen Pastigliareliefs (vgl. hier S. XXII r.). — Nr. 155 u. 156. 14. Jahrhundert. Nr. 157 um 1450. H. 0,25 Br. 0,40 T. 0,27. Zwei andere gute Exemplare im Schloßmuseum in Karlsruhe, eins ehemals in der Sammlung C. Castiglioni in Wien u. a. O.

Nr. 158. H. 4 7/8 in. Br. 16 1/8 in. T. 6 5/8 in. Bemalt und vergoldet mit eingeritzten Punktmustern. Im V. u. A. Museum als Siena 14. Jahrhundert. Nr. 485—'99.

Nr. 159. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,35 Br. 0,64 T. 0,36. Reste von Vergoldung in der Schnitzerei. Über Cherubim Schilder mit abgeriebenen Wappen.

Nr. 160. Nußholz mit bunten Marmoreinlagen. Ähnliche Kassetten in Berlin, Sammlung v. Dirksen, in Florenz, vormals Palazzo Davanzati u. a. O.

Nr. 161. Holz. Hellrötlich getönt. H. 0,34 Br. 0,55 T. 0,25. Seitlich und hinten glatt. Die Flachschnitzerei anscheinend früher mit dunkler Masse ausgelegt. Das Mittelstück in bemaltem Stuck aufgelegt. Vormals in der Sammlung Miller von Aichholz, dann C. Castiglioni. Aukt.-Kat. Nr. 160. — Truhen und Kassetten (vgl. auch hier Nr. 112/3) in dieser aus Tirol stammenden Technik pflegt man ins Etschgebiet zu lokalisieren; indessen kommt dieser Flachschnitt auch in der Lombardei und südlich bis in die Marken vor. Beispiele im Castello Sforzesco in Mailand, im Victoria and Albert Museum und andern italienischen und deutschen Museen, der Sammlung Dr. Figdor in Wien u. s.

Nr. 162. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,33 Br. 0,65 T. 0,41. Zum Teil vergoldet.

Nr. 165. Nußholz. Hell gebeizt. H. 2,10 Br. 2,00. Die Konsolen unter dem Sitz u. a. zum Teil ergänzt.

Nr. 166. Im Herbst 1523 begannen wahrscheinlich in Rom die Verhandlungen für den Bau der Bibliothek von S. Lorenzo (Laurenziana) mit Michelangelo. Seine von Florenz eingesandten Entwürfe wurden in den nächsten Jahren auf Wunsch Papst Clemens VII. mehrmals geändert, während der Rohbau schon im Gange war. Am 2. August 1524 wird nach den „banchi", ihrer Entfernung voneinander und der Zahl der Bücher auf jedem Pult gefragt. Am 3. April 1526 wünscht der Papst Nußholz für die Bänke, die zwischen drei Gängen in zwei Reihen angeordnet werden sollen. Am 17. Juni hofft Michelangelo die Ausstattung in vier Monaten vollenden lassen zu können, aber die Arbeit wird in den nächsten Jahren wenig gefördert. Im Juli 1533 neue Verhandlungen. Wahrscheinlich sind bald darnach die Bänke an Battista del Cinque und Ciappino verdungen worden. Der Entwurf zu einer Bank im Museo Buonarroti in Florenz (Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen II, Berlin 1908, S. 113—120 u. 136).

Nr. 167, 168. Intarsien und Schnitzereien dieser Bank, einer gleich großen und einer doppelt so langen im Kaiser Friedrich Museum befanden sich mit denen im Musée Jacquemart-André in Paris seit der napoleonischen Zeit in der Villa Monastirlo des Principe Castellbarco in der Brianza (nördlich von Mailand) im Pferdestall. Dort entdeckte sie der Florentiner Kunsthändler Bardini und setzte die Fragmente neu zusammen. Dabei sind die Sitze fest und mit einer Vorderwand gebildet, statt offen und zum Hochklappen (vgl. hier 169 u. 170) und die Konsolen, die wahrscheinlich weiter oben saßen, als Armstützen angebracht worden. — Auf dem Buch des hier nicht abgebildeten hl. Bartholomäus die Inschrift in Kapitalen: Hoc est de Marchis Pantaleonis opus.
Der Künstler wird 1492 zum ersten Male urkundlich erwähnt und hat später, zum Teil nach Borgognones Entwürfen, das prächtige Gestühl der Laienbrüder in der Certosa bei Pavia geschaffen. Nußholz, mittelbraun gebeizt. H. 1,98 Br. 7,20, 3,74 u. 3,70. (Schottmüller, Jahrbuch XXXVI (1915), S. 175 und Bode: Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis, Berlin 1884, Nr. I E 344—346.)

Nr. 169. Die Innenausstattung des 1444 von Cosimo Medici begonnenen Palastes ward 1459/60 unter seinem Sohne Piero vollendet. Eine Gesamtansicht der Kapelle bei Baum a. a. O., S. 64. Die spätere Verbreiterung der Treppe machte einen Einbau (auf der Abbildung nicht sichtbar) und die Entfernung einiger Sitze des Gestühls nötig, die in den Kunsthandel gelangten. Die Intarsia-Motive in den großen Feldern noch gotisch, die der Schnitzerei Renaissance.

Nr. 170. Die Intarsien sind frühe Arbeiten von Baccio d'Agnolo (zwischen 1491 u. 1496), die Schnitzereien nach einer Zeichnung Vasaris etwa 75 Jahre später erneut worden. (Limburger, Künstler-Lexikon II, S. 358.)

Nr. 171—184. Vgl. Nr. 167 u. 168.

Nr. 185. H. 2,70 Br. 2,24 T. (oben) 0,42. Stammt aus einer Synagoge in Siena. Im oberen Feld (jetzt durch den Stoff verdeckt) hebräische Buchstaben. Die Schnitzereien vergoldet auf blauem Grund. (Lessing, 14, Taf. II und Bode, S. 24, Abb. 86).

Nr. 186. Nach dem Tode Giuliano Medicis, Herzogs von Nemours (1478—1516), kam der Thron in den Besitz der Strozzi, die ihn erst im Palazzo non Finito (Via dei Ballestieri), dann in ihrer Villa Belvedere aufstellten, danach als Heiratsgut an den Grafen Nuti, 1872 an den Fürsten Demidoff, Florenz und 1880 an den Grafen Pio Resse. — In neuerer Zeit überarbeitet und mit modernen Intarsien versehen. Bode, S. 11 und Erulei, S. 149—152.

Nr. 188. Stammt aus dem Chor des Baptisteriums in Pisa.

Nr. 189. Nußholz. H. 1,885 Br. 1,77. Vgl. W. F. Volbach: Die Sammlung Sitten Nr. 179.

Nr. 190. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt und in neuerer Zeit poliert. H. 1,12 Br. u. T. in Sitzhöhe 2,65 u. 0,79. Unten r. u. l. Quaratesi- und Ruccelai-Wappen. Der Sitz zum Teil aufzuklappen. Nr. I E 337.

Nr. 191. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 1,52 Br. u. T. in Sitzhöhe 3,63 u. 0,485. Zwei Deckel zum Aufklappen im Sitz, Intarsien, Mäander, Zickzack-, Rhomben-, Rosetten- und Schraubenbänder und Perlschnüre. Nr. I E 34.

Nr. 192. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,95 Br. 1,91 T. 0,57 (T. des Sitzes 0,36). Die Rückenlehne ist die Front eines flachen, bis zum Boden reichenden Kastens mit Deckel. Nr. I E 341.

Nr. 193. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,02 Br. 1,54 T. 0,50. Nr. I E 340.

Nr. 194. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,12 Br. u. T. in Sitzhöhe 2,66 u. 0,86.

Nr. 196. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,51 Br. 2,08 T. 0,35. Ionisierende, nach unten verjüngte Pilaster, die in ihrer straffen Form an michelangeleske Motive erinnern. Nr. I E 203.

Nr. 197. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,99 Br. u. T. in Sitzhöhe 2,68 u. 0,77. Der Deckel zum Teil aufzuklappen. Intarsien: Flechtbänder. Nr. I E 194.

Nr. 198. An den Füßen das Strozzi-Wappen (3 Halbmonde, vgl. hier Nr. 109) angebracht.

Nr. 199. Die geschickt verteilten Schnitzereien erinnern an die der Bücherbänke der Laurenziana (hier Nr. 166).

Nr. 200. Vormals in Florenz, Sammlung E. Volpi. Vgl. Bode, S. 10, Nr. 21 und hier Nr. 130.

Nr. 202 u. 204. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H. 107 Br. u. T. in Sitzhöhe 6,82 u. 0,95. Stammt aus Neapel. Nr. I E 22.

Nr. 203. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H. 0,99 Br. 2,33 T. 0,47.

Nr. 206. Das Motiv liegender Gestalten auf flachen Voluten an Michelangelos Mediceer-Gräbern hat Vasari an der Arnofassade der Uffizien, wie auch andere Baumeister, nachgeahmt; viel seltener ist es als Bekrönung von Mobiliar verwendet worden.

Nr. 208. Nanni Unghero hat 1520/30 die mit reichen Intarsien belegten Wandtäfelungen und Schränke über den älteren

von Giovanni di Michele von 1440/50 (hier Abb. 213) angebracht. Der Entwurf kann von Baccio d'Agnolo stammen (vgl. hier Abb. 170).

Nr. 209, 210. Die Malerei stark aufgefrischt. Vgl. hier S. XXIVl.

Nr. 211. Die Schatzkammer — hinter dem Studio Francescos I. Medici gelegen — ist in denselben Jahren wie dieses unter Vasaris Oberleitung ausgebaut worden. (Vgl. hier Abb. 70.)

Nr. 212. Die Gotik beherrschte den Stil des abgelegenen Grenzgebietes bis ins 16. Jahrhundert hinein.

Nr. 213. Vgl. hier Nr. 208.

Nr. 214. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,95 Br. 3,37 T. 0,78. Intarsien: In den schmalen Rahmenleisten und auf der Deckplatte helle Linien, am Sockel Mäander, und dicht unter der Platte Fries von verflochtenen Quadraten. Die Handgriffe jünger. Nr. I E 43.

Nr. 215. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,95 Br. 3,75 T. 0,78. Stammt wahrscheinlich wie Nr. 214 aus einem Refektorium.

Nr. 216. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,06 Br. 1,87 T. 0,54. Holzknäufe. Von ähnlichem Stil und vielleicht aus derselben Werkstatt wie Nr. 118 u. 362. Nr. I E 241.

Nr. 217. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 1,25 Br. 1,80 T. 0,65. Reste von Vergoldung in der reichen Schnitzerei. Stammt aus Florenz, Palazzo Martelli. Ovale Rosettenfüllungen und nach unten verjüngte Pilaster kommen auch sonst vor; so erstere an Türflügeln in Prato, Palazzo Comunale. Nr. I E 77.

Nr. 219. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,88 Br. 1,32 T. 0,45. Modern aufpoliert. In den Ornamenten Reste von Vergoldung. Die Gliederung durch Rhombus und Mittelrosette kommt öfters an Möbeln, auch auf Bildern — wie Peruginos Vision des hl. Bernhard in München, Alte Pinakothek — vor. Nr. I E 339.

Nr. 220. Br. 2,43.

Nr. 221. Zusammengesetzt aus alten und neueren Teilen. Ähnliches Rosettenmotiv bei Nr. 304, 224 und den Holzknäufen 216.

Nr. 222. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,25 Br. 2,287 T. 0,88. Geschnitzte Löwenköpfe, bronzene Ringe. Scharniere ergänzt. Im Stil Werkstatt Baldassare Peruzzis. Aus alten Teilen zusammengesetzt (?). Vgl. hier Nr. 216. Nr. I E 316.

Nr. 223. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,90 Br. 0,94 T. 0,39. Bronzeknäufe. Nr. I E 130.

Nr. 224. Nußholz. Braun gebeizt. H. 1,02 Br. 0,90 T. 0,48. Nr. I E 85.

Nr. 225. Nußholz. H. 0,92 Br. 1,72 T. 0,66. — Die aufgelegte Platte in der Mitte am häufigsten in Bologna. Beachtenswert die gotisierenden Füße, falls zugehörig.

Nr. 226. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,33 Br. 0,705 T. 0,675. An den Schmalseiten kleine Felder mit Fratzen. Nur die Schnitzerei alt. Nr. I E 326.

Nr. 227. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,10 Br. 0,87 T. 0,37. Bronzener Türring. Besonders feine Schnitzerei. Die Steilvoluten, ein von Michelangelo erfundenes Motiv, zuerst am Medici-Palast und in der Vorhalle der Laurenziana. Ebenso sind die Fratzen von ihm in die Dekoration eingeführt. Vgl. hier S. XXXIV Nr. I E 77.

Nr. 229. Reichere Ausbildung des Rhombenmotivs (vgl. Nr. 213 u. 219).

Nr. 231. Der stufenartige Aufsatz (gradino) ist in verschiedenartiger Form wahrscheinlich auf vielen Kredenzen vorhanden gewesen, aber nur ausnahmsweise erhalten. (Vgl. Abb. 17.)

Nr. 232. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,17 Br. 0,86 T. 0,42. Eiserne Handgriffe. Deckplatte aufzuklappen. Nr. I E 227.

Nr. 233. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,19 Br. 1,14 T. 0,57. Feine Schnitzerei. Sienesisch? Nr. I E 245.

Nr. 235. Br. 1,64.

Nr. 236. Nußholz. Dunkelrotbraun gebeizt. H. 1,12 Br. u. T. der Platte 2,29 u. 0,63. Holzknäufe. Die Verzierung durch Nägel mit breiten blanken Metallköpfen ist typisch für Bologna. Nr. I E 254.

Nr. 237. Nußholz. H. 1,03 Br. 1,58 T. 0,68.

Nr. 238. Br. 1,80.

Nr. 239. Br. 1,96 T. 0,70.

Nr. 240 u. 241. Vielleicht aus alten Schnitzereien und neuen Füllungen zusammengesetzt.

Nr. 242. Eine sehr ähnliche Kredenz aus derselben Werkstatt in Stettin, Sammlung Dr. Töpfer (Abb. bei Bode, Taf. XXVIII).

Nr. 244. Nußholz mit Resten alter Vergoldung. H. 0,94 Br. 1,40 T. 0,54. Sockel und Deckplatte fehlen. — Vasari-Stil (vgl. hier Abb. 532).

Nr. 246. Br. 1,73. Die für Ligurien und Südfrankreich typische, alle Flächen bedeckende, verhältnismäßig flache Schnitzerei auch bei Nr. 235 u. 275. (Bode a. a. O., S. 43.)

Nr. 248. Intarsien: palmettenähnliche Formen. Einzigartige Möbelform in dieser Zeit, falls nicht nachträglich zusammengesetzt. (Bode, S. 25.)

Nr. 250. H. 0,49 Br. 0,44 T. 0,32.

Nr. 251. Nußholz. Graubraun. H. 0,72 Br. 0,72 T. 0,485. Hinten und seitlich wie vorn profiliert.

Nr. 252. H. 1,08 Br. 0,80 T. 0,36.

Nr. 253. Nußholz. H. 2 ft $10^{1/2}$ in. Br. 2 ft $3^{1/2}$ in. T. 2 ft 1 in. Nr. 58—'92.

Nr. 254. Soll aus Brescia stammen. (Bode, S. 17.)

Nr. 255. Nußholz. H. 1,82 Br. 1,33 T. 0,62. (Vgl. S. XXIV l.) Inv. Nr. 11—'89.

Nr. 258. H. 2,02 Br. 1,88. (Stegmann, S. 153.)

Nr. 260. H. 2,27 Br. 1,11. Die Schnitzereien vergoldet auf blauem Grund. Im Fries hebräische Inschrift. Aus Reggio (Provinz Emilia), das nach 1500 stark von Venedig beeinflußt war. (Bode: Hausmöbel, 1. Aufl., S. 72 und Bardini, 1902, Nr. 579.)

Nr. 262. Nußholz. H. 2.21 Br. 1,18 T. 0,41. Schnitzereien zum Teil vergoldet. Im geteilten Giebel Allianzwappen der Piccolomini-Patrizi. Ein kleines Schubfach im Aufsatz und Geheimfach hinter dem hochzuklappenden Metopen- und Triglyphenfries. (Mitteilungen aus dem Leipziger Kunstgewerbemuseum, 2. IV. 1912.) Inv. Nr. 11. 86.

Nr. 264. H. 1,77 Br. 1,31 T. 0,53. Soll aus Brescia stammen. (Bode a. a. O., S. 17.) Das Rosettenmotiv in den Füllungen ist seltener als das schmale Rosettenband. Vgl. hier Abb. 221, 224 u. 227. (Lessing, 14, Taf. 2.)

Nr. 265. Nußholz. H. 2,42 Br. 1,70 T. 0,62. (Bardini, 1902. Nr. 580.)

Nr. 266. Nußholz. H. 2,05 Br. 1,68 T. 0,54. Türfelder aus Wurzelholz. Hinter den seitlichen Türen (jetzt mit Seide bespannt, ursprünglich wohl mit verzierten Feldern gefüllt), je 6 Querbretter. Schmale Strichintarsien außen und innen. Die Kugelfüße neu.

Nr. 267—269. Nußholz. H. 2 ft 8 in. Br. 4 ft $4^{3/4}$ in. T. 1 ft $5^{1/2}$ in. Intarsien aus gefärbten Hölzern: Außen Landschaften und Schlachtszene. Innen Stilleben, Ornamente und flatternde Bänder mit lateinischen Sprüchen. Nach Bode (a. a. O., S. 36) aufgefunden in Costozza und nach den Impresen vom Ausgang des 15. Jahrhunderts aus dem Besitz der Gonzaga von Mantua. Nach der sehr wahrscheinlichen Angabe des V. u. A. Mus. gehörte das Möbel Karl V. (Ein Schreibschrank mit ähnlicher Inneneinrichtung bei Bardini, 1902, Nr. 578)

Nr. 271. Nußholz. H. 1,67 Br. 1,13 T. 0,41. Ornamente zum Teil vergoldet. Hinter der Klappe Schubläden und kleine

durch Türen verschlossene Fächer. Stammt aus Faenza oder einem Nachbarort in den Marken; aber von einem Florentiner oder unter dessen unmittelbarem Einfluß geschaffen. (Bode, S. 40 und Lessing, 14, Taf. 1.)

Nr. 272. Nußholz. H. 1,82 Br. 1,42. Reich verzierte Schubfächer hinter der Platte. Dem Wappen nach für einen Kardinal Farnese, wahrscheinlich den 1534 zum Papst gewählten Paul III., gearbeitet. Bei Bardini, 1902, Nr. 574 Bernardo Tasso zugeschrieben. Die Ornamente erinnern an B. Cellini. (Bode, S. 46.)

Nr. 273. Nußholz. H. 2,09 Br. 1,40 T. 0,62. (Bardini, 1902, Nr. 581.)

Nr. 274. Dieser „Stipo a Bambocci" genannte Typus wird von Bode (S. 16) nach Florenz lokalisiert, gehört aber nach allgemeiner Ansicht nach Genua. Andere, besonders reiche Exemplare, vormals in der Sammlung C. Castiglioni-Wien (Aukt.-Kat. Nr. 136), in der Sammlung R. Tolentino in New York und in der Eremitage in Leningrad. — Verwandt in der Dekoration sind kommodenartige, wahrscheinlich jüngere Möbel, die, auch ligurischer Herkunft, im Handel nicht selten sind.

Nr. 275. Nußholz. H. 5 ft 6 in. Br. 3 ft 9 in. T. 1 ft 3 in. Jacopo di Canova zugeschrieben. (Bode, S. 43.) Nr. 308—'67.

Nr. 276. Nußholz. H. 1,90 Br. 1,23. Zweiteilig. 4 Handgriffe an den Seiten. (Bardini, 1902, Nr. 575.)

Nr. 277. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,30 Br. 1,74 T. 0,24. Die Schnitzerei vergoldet. Das Wappen fünfmal mit Zinnen schräg rechts geteilt von rot und dunkelblau — nicht festgestellt. Nr. I E 49.

Nr. 278. Nußholz. Rötlichbraun gebeizt. H. 2,48 Br. 2,04 T. 0,62. Schnitzereien und Profile zum Teil vergoldet. Vielleicht ursprünglich oben offen, d. h. ohne die schmalen Rahmen, die einst Drahtgitter, jetzt Glasscheiben festhalten. Nr. I E 79.

Nr. 279. Die Grottesken-Malereien aus Sodomas Werkstatt oder von einem ihm nahestehenden Künstler (Beccafumi?) und mehr noch die Inschrift in Kapitalen: Non baccho sed gravido mart. . . deuten auf die ursprüngliche Verwendung als Waffenschrank hin.

Nr. 280. Aufsatz wahrscheinlich nicht zugehörig.

Nr. 281. Malerei in der Art des Bernardo Daddi: Am Kopfstück Madonna mit verehrenden Heiligen, am Fußende Madonna mit kniendem Stifter. Beide Male oben ein Streifen mit Schrift (Fürbitten) und das Datum 1337. (Schubring, S. 228 u. Nr. 43.)

Nr. 284. Feine vergoldete Schnitzerei.

Nr. 288. H. 0,175 Br. 0,19 T. 0,12. Tischlermodell oder (wahrscheinlicher) aus einer Weihnachtskrippe. (Stegmann, S. 168.)

Nr. 289. Entstehungszeit unischer.

Nr. 290. Wandtisch mit zusammenlegbaren Füßen. (Bode a. a. O., S. 14.)

Nr. 291. Entstehungszeit unsicher.

Nr. 292. Br. 1,05.

Nr. 293. Br. 0,66.

Nr. 294. Br. 2,00.

Nr. 295. Br. 2,77.

Nr. 296. Br. 2,93.

Nr. 299. Nußholz. H. 0,815 Br. 1,67 T. 0,69.

Nr. 300. Nußholz. H. 0,81 Br. 1,67 T. 0,69. Aus dem Refektorium des Franziskanerklosters in Cori (Volskergebirge bei Rom). Erworben mit einem zweiten Tisch von gleicher Form, dem Renaissancegetäfel und der Tür des Raumes (Mitteilungen des Städt. Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, 2. April 1912, S. 16 u. L'Arte, 1909, S. 297).

Nr. 305. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,79 Br. u. T. der Platte 2,90 u. 0,74. Ein Gegenstück von gleicher Form und Größe a. dems. O. Nr. I E 253, sowie in Castello Sforzesco zu Mailand.

Nr. 306. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,89 Br. u. T. der Platte 4,79 u. 1,11. Das Wappen kommt in verschiedenen Farben häufig vor, so als das der Trevisani in Venedig. Nr. I E 30.

Nr. 308. Br. der Platte 3,42.

Nr. 309/10. Nußholz. H. 0,88 Br. u. T. der Platte 3,04 u. 1,07. Bardini, 1902, Nr. 610 u. 609.

Nr. 311/12. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,865 L. u. Br. der Platte 5,69 u. 1,13. Sogenannter Sansovino-Stil. Stammt aus Padua. Nr. I E 330.

Nr. 317. Nußholz. H. 0,84 Br. 2,99 T. 0,86. — Vormals in der Sammlung Miller von Aichholz, dann C. Castiglioni-Wien (Aukt.-Kat. Nr. 163).

Nr. 318. Nußholz. H. 0,84 Br. u. T. der Platte 1,26 u. 0,73. (Bardini, 1902, Nr. 608.)

Nr. 319. Unten in der Mitte der Schmalseite datiert 1630. Stammt aus Chieri. — H. 0,82 Br. 1,43 T. 0,92. Sehr ähnlich der Tisch Nr. 324, dessen italienische Herkunft (er ward gelegentlich als französisch angesprochen) dadurch gesichert ist.

Nr. 320. Vielleicht französisch. Aus Palazzo Torrigiani in Florenz. Sehr ähnlicher Tisch mit derberen Balustern (bei Bardini, 1902, Nr. 606 als Lyon, 16. Jahrhundert).

Nr. 321. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,925 Br. u. T. der Platte 1,50 u. 0,88. Bardini 1902, Nr. 607.

Nr. 322. Br. der Platte 2,95. Aus Siena, Palazzo Palmieri; dessen Wappen an den Standbrettern. (Bode, S. 24—25.)

Nr. 323. Br. der Platte 3,25.

Nr. 327. Br. der Platte 0,90.

Nr. 328. Nußholz. H. 0,91 Br. u. T. der Platte 2,67 u. 0,94. (Bardini, 1899, Nr. 413.)

Nr. 329. Nußholz. H. 0,83 Br. u. T. der Platte 3,00 u. 1,07. (Bardini, 1899, Nr. 412.)

Nr. 330. H. 0,79 Br. u. T. der Platte 2,63 u. 0,82. Sogenannter Modeneser Typus.

Nr. 345. Nußholz. Schwarzbraun gebeizt. H. 0,865 Dm. der Platte 1,15. Nr. I E 334.

Nr. 346. Nußholz. Schwarzbraun gebeizt. H. 0,905 Dm. der Platte 1,30. Nr. I E 335.

Nr. 347. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,87 Br. u. T. der Platte 1,06 u. 0,47. Schnitzerei und Profile z. T. vergoldet. Stammt aus dem Friaul. Nr. I E 258.

Nr. 348. Nußholz. H 0,79 Br. u. T. 1,18. Tischplatte und Teile der Pfosten ergänzt. Seltener rustikaler Typus, der kaum aus einem der bekannten Kunstzentren stammen dürfte.

Nr. 349. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,78 Dm. der Platte 1,10. Nr. I E 333.

Nr. 351. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,83 Dm. der Platte 1,11. Sehr ähnlicher Tisch in Amsterdam, Nederl. Museum. Nr. I E 332.

Nr. 352. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 0,78 Dm. der Platte 1,30. Nr. I E 331.

Nr. 355. Nußholz. H. 2 ft 9½ in. Dm. 4 ft 7¾ in. Intarsien aus Sykomorenholz: In den ovalen Feldern Kardinaltugenden und antike Gottheiten. Nr. 102—'69.

Nr. 356. Nußholz. H. 0,81 Dm 1,31. (Stegmann, S. 158 9.)

Nr. 360. Nußholz. H. 0,845 Dm. der Platte 0,95. (Bardini, 1902, Nr. 587.)

Nr. 361. Nußholz. H. 0,93 Dm. der Platte 0,83. (Bardini, 1902, Nr. 585.)

Nr. 362. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,87 Dm. der Platte 1,06. Nr. I E 228.

Nr. 363. H. 0,97 Br. u. T. 1,05. Vormals in der Sammlung Miller von Aichholz, dann C. Castiglioni (Aukt.-Kat. Nr. 167).

Nr. 364. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,84 Dm. der Platte 0,77. Gegenstück von gleicher Form und Größe an gleichem Ort. Nr. I E 239.

Nr. 365. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 0,85 Dm. der Platte 1,40. Schnitzerei und Profile zum Teil vergoldet. Nr. I E 336.

Nr. 367. Dm. 1,89.

Nr. 373. Br. 1,28.

Nr. 374. Entstehungszeit unsicher.

Nr. 375. Nußholz. Hellbraun, mit Vergoldung in den Schnitzereien. Auch die Gitter vergoldet. H 1,68 Br. 2,05 T. 0,50.

Nr. 376. (Bode a. a. O., S. 41.)

Nr. 377. Nußholz. Dunkel gebeizt. H. 0,645 Br. 0,71 T. 0,43. Hinten, wie an den Schmalseiten profiliert. Selten vorkommendes Gebrauchsmöbel.

Nr. 378. Nußholz. Dunkel gebeizt. H. 0,81 Br. 1,09 T. 9,67. Selten vorkommender Typus.

Nr. 379. H. 1,10 u. 1,08 Br. 0,65. Nach der Dekoration um 1450; nach der altertümlichen, derben Gestaltung aus abgelegener Gegend, wahrscheinlich der venezianischen Terraferma, der eine vielleicht aus der Romagna. (Bode, S. 35, Stegmann, S. 572—573.)

Nr. 380. An der Lehne Flachrelief: Herkules.

Nr. 381. An der Lehne Wappen der Sforza in Mailand.

Nr. 382. Nußholz. H. 1,05 Br. u. T. in Sitzhöhe 0,305 u. 0,435. Feine Beineinlagen an der Lehne: Vase mit langgestielten Blättern. (Beckerath, Nr. 228.)

Nr. 383. Nußholz. H. 1,04 Br. 0,32 T. 0,42.

Nr. 384. Nußholz. H. 1,02. (Bardini, 1902, Nr. 591.)

Nr. 385. H. 1,49 Br. 0,28.

Nr. 387 u. 389. H. 1,56 Br. 0,42. Die Rückseite des leicht vergoldeten Rundreliefs zeigt das Strozzi-Wappen, die Vorderseite ist eine vergrößerte Wiederholung vom Revers der Medaille Niccolò Fiorentinos auf Filippo di Matteo Strozzi (1428—1492), der seit 1489 durch Giuliano da Maiano den berühmten Familienpalast erbauen ließ. Der Stuhl könnte aus der Werkstatt desselben Meisters stammen. Von Dr. Figdor aus Palazzo Strozzi erworben. (Stegmann S. 576—577.)

Nr. 388. Eine größere Zahl dieser rustikalen Schemel, die als Bauernstuhl auch diesseits der Alpen bis ins 19. Jahrhundert variiert worden sind, im Castello Sforzesco zu Mailand.

Nr. 391. Beide Stühle Nußholz. H. 3 ft 4½ in. Br. 15 in., der links zum Teil vergoldet und in der überreichen Verzierung und unzweckmäßigen Form der Lehne noch deutlicher als der andere im Zeichen künstlerischen Niedergangs. Nr. 7182—'60 u. 7199—'60.

Nr. 392. Nußholz. H. 0,93 Br. 0,46 T. 0,39. Der vertiefte Kreis im Sitz aus Bequemlichkeitsgründen.

Nr. 394. Nußholz. Dunkel gebeizt. H. 0,94 Br. 0,45 T. 0,355. Sockel und Lehne vielleicht nicht zusammengehörig.

Nr. 395. Nußholz. H. 0,88, 1,10 u. 1,06. (Bardini, 1902, Nr. 588—590.)

Nr. 398. Beispiele sehr verschiedenartiger Schemel mit Lehne, die zum Teil schon dem 17. Jahrhundert angehören.

Nr. 400. Entstehungszeit unsicher.

Nr. 401. An den Seitenlehnen Holz über dem Eisengestell. Sonst häufiger hier Bronze. H. 0,11 Br. 0,78 T. 0,52. Das Kissen Ergänzung.

Nr. 402. Faldistorium (vgl. hier S. XXX r.). Nußholz. H. 0,74 Br. 0,73. Zum Teil vergoldet. In kirchlichem Gebrauch bleibt dieser Typus des Klappschemels bis ins 17. Jahrhundert hinein häufig. (Stegmann, S. 571 u. 582/3)

Nr. 403. H. 0,98 Br. 0,64.

Nr. 406. Im Museo S. Marco gilt dieser Stuhl aus alter, unbewiesener Tradition als Stuhl Savonarolas; und deshalb führt der Typus ohne stichhaltigen Grund seinen Namen.

Nr. 413. H. 0,75 Br. 0,65. Nach Stegmann (S. 588) spanisch.

Nr. 415. Nußholz mit hellen Stricheinlagen und Metallknöpfen. Sitz und Lehne aus Leder. H. 0,93 Br. 0,64. — Vormals in der Sammlung von Kaufmann (Aukt.-Kat. III Nr. 555). Dann in der Sammlung C. Castiglioni (Aukt.-Kat. Nr. 175).

Nr. 417. Kommt wie 418/9 auch in den Marken vor. H. 0,69 Br. 0,45 T. 0,34.

Nr. 420/21. H. 1,04 Br. 0,50 u. H. 1,01 Br. 0,47. (Stegmann S. 587.)

Nr. 427. Nußholz geschnitzt (eine Besonderheit sind die geschweiften Lehnenstützen). Lederbespannung. H. 1,16 Br. 0,65.

Nr. 434. Der Typus ist in Frankreich oft nachgeahmt worden.

Nr. 440. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,27 Br. u. T. am Sitz 0,61 u. 0,42. Wappen der Avallon aus Genua. Soll aus Rhodos stammen. Nr. I E 124.

Nr. 441. Nußholz. Hellbraun gebeizt, H. 1,25 Br. u. T. am Sitz 0,62 u. 0,45. Nr. I E 342.

Nr. 442. Nußholz. H. 1,22 Br. u. T. in Sitzhöhe 0,59 u. 0,43. Borten einst dunkelgrün, heute verschossen. Leder dunkelbraun.

Nr. 443. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,24 Br. u. T. am Sitz 0,64 u. 0,55. Das gepreßte Leder mit dem Wappen der Fassati di Casale (nach Warburg) dürfte ursprünglich heller gewesen sein; die Fransen sind dunkelrot. Nr. I E 69.

Nr. 448. Schnitzerei in ausgeprägtem Barock. Strohgeflecht, vielleicht auch sein Rahmen neu.

Nr. 449. Nußholz. Dunkelbraun gebeizt. H. 1,23 Br. u. T. in Sitzhöhe 0,62 u. 0,50.

Nr. 450. H. 1,29 Br. 0,64. Der Lederbezug an der Rückenlehne deutsch, 17. Jahrhundert. In der Mitte Pinienzapfen, das Wahrzeichen von Augsburg. (Stegmann, S. 587.)

Nr. 451. H. 1,13 Br. 0,45. (Stegmann, S. 583.)

Nr. 452. H. 1,33 Br. 0,59. Nach Stegmann (S. 585/6). 16. Jahrhundert.

Nr. 456. Aus der Wohnung der Äbtissin Donna Giovanna Piacenzi im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma.

Nr. 458. Hellgebeizt. H. 1,77 Br. 0,56 T. 0,46.

Nr. 459. Lesepult. H. 1,55. Schemel. H. 1,03.

Nr. 460. Nußholz. H. 1,90. Zum Teil vergoldet. Unten Wappen der Gianfigliazzi di parte Guelfa (Florenz). Auf dem Pult eingelegt (in Kapitalen): Asperamontis mirandule fecit. (Bardini, 1902, Nr. 586.)

Nr. 461. Nußholz. H. 1,26 Br. u. T. oben 0,335 u. 0,32 T. unten 0,51. Zum Teil vergoldet. In Einzelheiten verändert kommt dieser Typus sehr häufig in Handel und Sammlungen und gelegentlich in Kirchen (so S. Carlo al Corso in Rom) vor. (Bode a. a. O., S. 18.) Nr. I E 195.

Nr. 462. Nußholz. Lichtbraun gebeizt. H. 1,40 Br. 0,50. Zum Teil vergoldet. Lederne, vergoldete und mit Fruchtornamenten bemalte Pultdecke. Nr. I E 211.

Nr. 463. H. 1,14 Br. u. T. oben 0,395 unten 0,50 u. 0,47. Am kastenartigen Oberteil und unten vorn gemalte Grisaillen. Dazwischen vorn Grottesken in lichten natürlichen Farben. Die Rosette, die den Querstab festhält, plastisch und vergoldet. Hinten hell marmoriert. Nr. I E 370.

Nr. 464. Nußholz zum Teil vergoldet. H. 1,80.

Nr. 465. Nußholz. Hellbraun gebeizt. H. 1,43 Br. 0,45 T. 0,39. Ein Gegenstück mit anderer Fratze vorhanden. Nr. I E 112.

Nr. 466. H. 1,32 Br. u. T. oben 0,29 u. 0,24, Br. unten 0,34. Vergoldet; eingeritztes Rankenmuster auf gepunztem Grund und aufgemaltes Wappen. Das Feld an der Front schranktürartig zu öffnen. Nr. I E 347.

Nr. 467. H. 0,79. Vergoldet. Am dreieckigen Sockel drei figürliche Reliefs. Aus Urbino. (Schottmüller, Amtl. Berichte, XXXVIII. [1916/7] S. 120/1.)

Nr. 469. Nußholz. H. 0,89.

Nr. 470. H. 5 ft 5½ in. Br. u. T. des Sockels 15 in. Vergoldet. Nr. 1a—'90.

Nr. 472. Links: Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,43 Br. 0,72 T. 0,41. Zum Teil vergoldet. Nr. I E 213.

Nr. 474. Dunkelbraun gebeizt und zum Teil vergoldet. Links: Grundriß halbiertes Achteck. H. 0,19 Br. 0,335 T. 0,19. Rechts: Grundriß halbkreisförmig. H. 0,18 Br. 0,275 T 0,125. Nr. I E 215.

Nr. 475. H. 0,185 Br. 0,33 T. 0,15. Vergoldet und dunkelmarmoriert in Malerei. Nr. I E 343.

Nr. 476. H. 0,185 Br. 0,33 T. 0,15. Vergoldet. In der Mitte eine Porphyrplatte eingelassen. Nr. I E 373.

Nr. 479. Häufig in Bologna vorkommend, aber neuere Erfindung.

Nr. 480. Links: H. 1,28. Zum Teil vergoldet (vgl. hier Nr. 461). Mitte: Nußholz. H. 1,27. Seltener Typus. Rechts: Nußholz. H. 1,30. (Bardini, 1902, Nr. 596, 597 und 599.)

Nr. 482. H. 0,85 Br. 0,68. Geschnitzt und vergoldet. (Beckerath, Nr. 1048)

Nr. 483. Nußholz. H. 2 ft 7 in. Nr. 7695—'61.

Nr. 484/85. Vgl. hier Nr. 167/8.

Nr. 486. Nußholz. H. 22⅞ in. Bemalt, vergoldet und mit Perlmuttereinlagen. Nr. 506—'97.

Nr. 487. Nußholz. Dm. 1 ft 7 in. Zum Teil vergoldet. Zwischen dem Rankenwerk, Engel, Skelett. Tiersymbole von Tugend und Laster und in verstreuten Buchstaben die Worte: bonum und malum; außerdem Y, das nach Pythagoras Symbol des menschlichen Lebens. Das vergoldete Bronzerelief: Madonna mit Engeln war ursprünglich mit der Rückseite nach vorn eingefügt, daß seine glatte Fläche den Spiegel vertrat. (John Hunderford Pollen: Ancient a. modern furniture i. the S. Kens. Mus. London, 1874, S. 185/7. Nr. 7694—'61.)

Nr. 488. Nußholz. H. 2 ft 9 in. Br. 2 ft 4½ in. Antonio Barili u. s. Neffen Giovanni zugeschrieben. Nr. 926—'00.

Nr. 489. Nußholz. H. 0,31 Br. 1,33. Zum Teil vergoldet. (Lessing, 14, Taf. 13.)

Nr. 490. Der vergoldete Rahmen ist für das Bild (Dm. 1,18) wahrscheinlich von Michelangelo selbst entworfen worden anläßlich der Hochzeit des Angelo Doni mit Maddalena Strozzi (1503 oder Anfang 1504), deren beider Familienwappen angebracht sind. Man beachte, wie die Fünfteilung des Rahmens die Komposition des Gemäldes betont. Die Ausführung vermutlich von Barile. (Bock, E., Florentinische und venezianische Bilderrahmen, S. 78/80 und Thode, Michelangelo, Krit. Untersuchg. I, S. 118.)

Nr. 491. H. 0,60 Br. 0,325. Vergoldet und bemalt. Aus gleicher Zeit und wahrscheinlich zusammengehörig mit dem Relief (Stuckabguß nach Wachsmodell von Ghiberti: Madonna mit Engeln), obwohl auf jenem eine spätgotische Nische dargestellt ist, während der Rahmen schon derbe, unbeholfene Renaissanceformen zeigt.

Nr. 493. H. 0,98 Br. 0,645. Vergoldet. An der inneren oben halbrunden Leiste goldene Arabesken auf dunkelblauem Grunde. Das Relief (V, 332) — auch lombardisch nach 1500 — ursprünglich nicht zugehörig.

Nr. 494. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,47 Br. 0,38. Das Marmorrelief von Ag. Busti gen. Bambaia (V, 336) ursprünglich nicht dazu gehörig.

Nr. 495. H. 0,91 Br. 0,51. Vergoldete Schnitzerei, zum Teil auf blauem Grund. Oben Inschrift, unten Wappen. Statt des Gemäldes aus der Verrocchio-Werkstatt (Nr. 80) ursprünglich hier Brustbild Christi (Beckerath, Nr. 320).

Nr. 496. H. 0,625 Br. 0,48. Vergoldet. Das Relief (florentinisch um 1460, Kat. V., 160) ursprünglich nicht dazu gehörig.

Nr. 497. H. 0,73 Br. 0,385. Grund blau. Schnitzereien weißlich bemalt oder vergoldet. Das Gemälde von Buonsigli (Nr. 137 A) ursprünglich nicht dazu gehörig.

Nr. 498. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,52 Br. 0,41. Zum Teil vergoldet. Die Maskenschnitzerei rechts war einst der Handgriff des hölzernen Schutzdeckels. (Vgl. hier S. XXXIV I.) Das Bild von Pesellino (Nr. 1651) nicht dazu gehörig.

Nr. 499. Nußholz. H. 0,91 Br. 0,58. Zum Teil vergoldet. Die Maskenschnitzerei wie bei Nr. 498. Die Malerei ursprünglich nicht dazu gehörig. (Beckerath Nr. 1039.) Sehr ähnliches Exemplar in Newyork. Vgl. Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal compiled by Stella Rubinstein-Bloch Bd. IV Taf. XXXVIII.

Nr. 500. H. 2,62 Br. 1,30. Die Schnitzerei vergoldet, die glatten Flächen bemalt auf blauem Grund. An der Konsole das Wappen der Ruccelai. Das Relief von Donatello (um 1450, Kat. V, 38) nicht dazu gehörig.

Nr. 502. Spiegelrahmen. H. 0,312 Br. 0,142. Nach Guggenheim (Cornice italiane, Taf. 77) „toskanisch, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts". Die Datierung ist aber zu früh.

Nr. 507. Nußholz. Braun gebeizt. H. 0,56 Br. 0,425. Perlschnüre vergoldet. Das Gemälde von Geertgen tot Sint Jans (Nr. 1631) nicht dazu gehörig.

Nr. 508. H. 0,92 Br. 0,71. Vergoldet und blau bemalt. Das Gemälde von Verrocchio (Nr. 104 A) nicht dazu gehörig.

Nr. 509. H. 0,38 Br. 0,33. Schnitzerei vergoldet; innen gemalte goldene Arabesken auf schwarz-blauem Grunde. Das Gemälde von Antonello da Messina (Nr. 18) nicht dazu gehörig; aber entsprechend nach Zeit und Stil.

Nr. 510. H. 0,61 Br. 0,535. Malerei: Goldene Ranken mit Vögeln und Fabelwesen mit wenig rot, blau und braun auf schwarzem Grund. Das Gemälde von Dürer (Nr. 557 G) nicht dazu gehörig und wenig früher, aber wie der Rahmen in Venedig entstanden.

Nr. 512. H. 0,76 Br. 0,37.

Nr. 513. H. 0,94 Br. 0,69. Für kirchliche Zwecke bestimmt. Stegmann a. a. O., S. 620 u. 626.

Nr. 514. Links, innen: Florenz um 1500. Vergoldet, mit Mäandermuster. H. 0,77 Br. 0,64. Außen: Venedig, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Schnitzerei und die aufgemalten Ornamente im Fries vergoldet. H. 1,30 Br. 0,985. — Rechts, innen: Toskana um 1500. Vergoldete Schnitzerei. H. 0,54 Br. 0,47. Außen: Toskana nach 1550. Holz mit Pastigliaauflagen, vergoldet. H. 1,07 Br. 0,875. (Die Maße von Nr. 514—517 lichte Weite.)

Nr. 515. Links: Oberitalien um 1500, Vergoldete Schnitzerei auf weißem und blauem Grund. — Rechts: Toskana um 1475. H. 0,545 Br. 0,415. Geschnitztes Flechtmuster. Dasselbe kommt gleichzeitig auch in Rom, z. B. am Portal von Palazzo di Venezia, vor.

Nr. 516. Innen: Florenz nach 1450. H. 0,445 Br. 0,365. Gemalter schwarzer Grund auf Gold. — Außen: Florenz um 1500. Ränder und Ecken geschnitzt, Mäander graviert. H. 0,86 Br. 0,62.

Nr. 517. Innen: Stäbe und Pastigliaauflagen vergoldet. H. 1,02 Br. 0,76. — Außen: Nußholz, Stäbe und aufgemalte Ornamente vergoldet. H. 1,42 Br. 1,09.

Nr. 518. H. 1,71 Br. 1,53. Vergoldet. Jünger als das Relief von Jac. Sansovino (Kat. V, 394).

Nr. 520. Nußholz. H. 2,63 Br. jedes Flügels 0,655. Intarsien in braun, gelb und schwarz. Soll aus der Badia Fiesolana stammen (vgl. hier S. XXXIV r.). Dafür spricht auch das Motiv des Ringes mit spitzem Stein, der Impresa der Medici, die die Badia ausbauen ließen. Von Giuliano da Maiano und

Francione, denen 1461/2 Türen, Bänke, Schränke und Decken des Klosters in Auftrag gegeben wurden, mindestens ein Jahrzehnt vor der Dante-Petrarca-Tür (Nr. 521) gearbeitet. Der Entwurf könnte von Baldovinetti sein. (Fabriczy, Jahrbuch XXIV, Beiheft S. 138 und Schottmüller, Amtl. Berichte XXXIX [1918], S. 80 ff.) Nr. I E 193.

Nr. 521. Oben Dante und Petrarca, unten Fächer mit Büchern; auf den Rückseiten (in der Sala dell' Udienza) oben halbgeöffnete, perspektivisch verkürzte Holzgitter, unten Vasen mit Lilien — ähnlich denen hier Nr. 520. Die beiderseitige marmorne Umrahmung ist von Giulianos jüngerem Bruder Benedetto da Maiano gleichzeitig (zwischen 1475 u. 1481) gearbeitet worden. Die figürlichen Intarsien wahrscheinlich nach Entwurf eines Malers (Ghirlandaio?). (Baum, a. a. O., S. 179 und Geymüller, Bd. 4., S. 1 ff.)

Nr. 524. Nach Cicerone (S. 226 f.) vielleicht von Giovanni di Michele. Vgl. auch hier Nr. 534.

Nr. 525. Aus dem Convento del Bosco bei Alessandria. Die Tür kann ganz oder nur das kleinere Mittelstück geöffnet werden.

Nr. 526. B. T. (auch Bernardino Torelli oder Tortelli genannt), aus Brescia gebürtig, hat 1518 das Chorgestühl der Unterkirche in Monte Cassino gearbeitet, und nach Finocchietti (a. a. O., S. 104 u. 145—147) auch den Chorschmuck der Benediktinerkirche S. Martino zu Palermo, den Burckhardt (S. 234 d) dem Sciopio di Guidi (1591—1597) zuschreibt.

Nr. 528. H. 2,90 Br. 1,49. Einst mit einem älteren Genueser Georgsportal im italienischen Kunsthandel.

Nr. 531. Nußholz mit Einlagen von gelbem Fichtenholz. H. 1,90 Br. 0,87. Tür einer Sakristei. Abbildung der Rückseite bei Lessing, 15, Taf. 5.

Nr. 532. Eine der von Vasari entworfenen, für seine reiche und zugleich zusammengefaßte Art charakteristischen Türen an den Uffizien. Diese erbaut seit 1560.

Nr. 533. Charakteristisch für die Türumrahmungen in den Montefeltro-Palästen Urbino und Gubbio ist der doppelte Ornamentfries oben (vgl. hier Abb. 556—558). Das Motiv der geflügelten Ampel im Kranz kommt auch an einer Truhe in Gubbio (Pinacoteca comunale) vor.

Nr. 534. Fries über der Tür (Mittelitalien um 1475), grauer Kalkstein, H. 0,19 Br. 1,66. Türumrahmung modern. Türflügel Nußholz; die Felder hell, die Türfläche licht braun gebeizt. H. 2,25 Br. 1,10. Die Intarsiafriese schwarz und hellgelb. Nach der Stilverwandtschaft mit einer Sakristeipforte in Loreto von 1481, die — urkundlich gesichert — von Giuliano da Maiano ist, auch die hier abgebildete, diesem Meister zugeschrieben. Soll aus dem Palazzo Ducale in Gubbio stammen. (Schottmüller, Amtl. Berichte, XXXIX [1918], S. 85.)

Nr. 535. Türfüllungen aus der Sala dell' Incendio. Das Medici-Wappen weist auf Leo X., unter dem auch die Wandbilder von Raffael und seiner Werkstatt zwischen 1514 und 1517 ausgeführt worden sind. Die reich geschnitzten Türen und Fensterläden sowie die nicht erhaltenen Wandtäfelungen mit Intarsien in den Stanzen des Vatikans wurden zum großen Teil von Fra Giovanni da Verona und Giovanni Barile gearbeitet; doch ist höchstens Nr. 536 mit letzterem in Beziehung zu bringen.

Nr. 537. Pietra di Lavagno (Grauer Kalkstein). H. 3,95 Br. 2,04. Krone und 4 Wappen absichtlich zerstört. St. Georg, der Schutzheilige von Genua, im Kampf mit dem Drachen, kommt in altertümlicher oder freierer Darstellung häufig an Genueser Portalen vor. Nr. I E 12.

Nr. 538. Grauer Kalkstein. H. 4,10 Br. 2,43. Auch an den Rückseiten ornamentale Reliefs, aber die der Front reicher und sorgfältiger gearbeitet. In den Pilastern des nicht abgebildeten Gegenstücks das Familienwappen: ein gepanzerter Arm hält einen Morgenstern. Nr. I E 21.

Nr. 539. Pietra d'Istria (Kalkstein) und schwarz gefleckter Marmor. H. 5,14 Br. 4,04. Nr. I E 68.

Nr. 540. Rötlicher, schwarzer und gelblichgrauer Veroneser Kalkstein. Ges.-H. 4,75 Br. 2,58. Soll mit dem gleichen Gegenstück aus Verona stammen. A. Alessi zugeschrieben.

Nr. 541. Weißer und buntgeäderter Marmor. H. 2,84 Br. 1,48. In der Lünette das Wappen der Trevisani (geteiltes Schild, oben nach links schreitender Löwe). Stammt aus der jetzt zerstörten Servitenkirche in Venedig (Bode-Tschudi, Beschreibung d. Bildw. d. chr. Epochen, Nr. 238). J. 294.

Nr. 542. Kalkstein und weiß-schwarzer Marmor. H. 3,50 Br. 1,83 T. 0,64. Ähnlicher Brunnen in der Accademia in Venedig. Nr. I E 7.

Nr. 544. Im Catalogue of the Collection George and Florence Blumenthal Bd. IV Taf LXVI Simone Mosca zugeschrieben; doch zeigt die Ornamentik seiner gesicherten Werke andern Stil.

Nr. 545. Pietra serena (Grünlicher Sandstein). H. 2,48 Br. 2,50, ohne die zurückspringenden, modernen Seitenteile. Über dem zerstörten Wappen eine Bischofsmütze. Die steinerne Kaminplatte mit Prometheusdarstellung und die Kaminböcke aus dem 17. Jahrhundert.

Nr. 546. Istrischer Kalkstein. H. 2,30 Br. des Mittelteils 2,93. Die zurücktretenden seitlichen Teile ergänzt. Steinerne Kaminplatte (Phönix aus den Flammen steigend) ursprünglich nicht dazu gehörig. Stammt aus Venedig, Palazzo Foscari. Nr. I 289.

Nr. 547. Pietra serena. H. 8 ft 6 in. Br. 12 ft. Das Wappen gilt für das der Boni oder Acciaioli in Florenz. Stammt aus einer Villa nahe der Kirche S. Lorenzo zwischen S. Miniato und Arcetri bei Florenz. Früher Donatello zugeschrieben. (Robinson, S. 22, Nr. 5896.)

Nr. 548. Vgl. hier Abb. 60.

Nr. 550. Pietra serena. Palazzo Gondi ist 1490—94 von Giul. da Sangallo erbaut, dieser Kamin von ihm nach Gottschewsky (Vasari, VII, 1, S. 54/5) erst 1498 geschaffen worden. Als Gegensatz zum Feuer stellte man damals gern an Kaminen Allegorien oder Gottheiten des Wassers dar. Als Bekrönung rechts und links Statuetten von Herkules und Simson (fehlen hier).

Nr. 553. Ursprünglich im Hause des Pier Francesco Borgherini in Florenz. Nach Vasari (VII, 1, S. 114) ein Frühwerk Ben.s da Rovezzano. Ein Originalentwurf mit zum Teil anderem Aufbau in den Uffizien (Handzeichnungen Nr. 663). Ein ähnlicher Aufbau, aber bereichert durch kleine seitliche Brunnen in München, Kupferstichkabinett (Abb. bei Geymüller, XI, S. 8). Über die Darstellung im Fries s. Poggi, Atene e Roma, VI, S. 282—291.

Nr. 554. Die Bienen aus dem Wappen der Barberini weisen auf Urban VIII. (1623—1644), den Förderer Berninis, hin.

Nr. 556—558. Der Palast von Gubbio 1474—1482 von Luciano del Laurana erbaut und wie der ältere Palast der Montefeltro in Urbino von Domenico Rosselli und Ambrogio d'Antonio di Milano aufs reichste innen dekoriert. Die meisten dieser Ausstattungsstücke heute im Ausland. (Vgl. auch Abb. 533/4.) Charakteristisch der doppelte Fries über den Türen. Im oberen in der Mitte das Wappen der Montefeltro und außerdem kehrt der Adler (das Wappentier) häufig wieder. Nr. 558 bildet Theobald Hoffmann (Bauten des Herzogs Federigo, S. 146) nach einer alten Zeichnung als einst in Gubbio befindlich ab.

Nr. 559. Nuß, dunkelbraun gebeizt. H. 0,49 Br. 1,58. Schmale Strichintarsien neben den besonders guten Schnitzereien.

Nr. 560. Kalkstein. H. 0,85 Br. 0,48. Wahrscheinlich Wappen der Pisani in Venedig. Nr. I E 373.

Nr. 561. Pietra serena. H. 0,43 Br. 0,29. Vergoldete Scheiben auf blauem Grunde. Ranken vergoldet. Kleine Grabplatte des Manetto di Piero Lanberti und seiner Söhne. Nr. I E 52.

Nr. 562. Marmor. H. 0,635 Br. 0,44. Wappen mehrerer Familien in Lucca, Bologna, Padua, sowie Stadtwappen von Perugia (hier das Wappen meist im Gegensinn). Nr. I E 25.

Nr. 563. Urbinatischer Kalkstein. H. 0,27 Br. 0,82. Randleiste unten ergänzt. (Schottmüller, Amtl. Berichte, XXXVIII, 1916/7, S. 124/5.) K. F. M. V.

Nr. 564. Marmor. H. 0,56 Br. 0,52. Wappen der Familie Ariosti, die in Bologna, Rom, Ferrara und anderen Orten vorkommt, sowie das der Rossi in Pistoia und Rom, der Carnago in Mailand und der Armaroli in Bologna.

Nr. 565. Holz. H. 0,45 Br. 0,84. Bis auf die weißen Seiten des Buches ganz vergoldet. Wohl einst Bekrönung einer Tür. (Schottmüller, Amtl. Berichte, XXXVIII, 1916/7, S. 117.) K. F. M. V.

Nr. 566. Sandstein. Dm. 0,79. Etwas verwittert.

Nr. 567. Pietra serena. H. 0,423 Br. 0,325. Grabplatte des Sandro Boni von der Wollmacherzunft.

Nr. 568. Kalkstein. H. 0,78 Br. 0,62. Lilie rot bemalt. Wappen der Mercanzia (= Handelsgericht) in Florenz. Nr. I E 16.

Nr. 569. Urbinatischer Kalkstein. H. 1,145 Dm. oben 0,30. Das Wappen — zweimal angebracht — dürfte nach Angabe der Herren Prof. A. Warburg und Trummer (†) in Hamburg das des Maltheser Großmeisters Jean de l'Evêque de la Cassière († 1581) sein. Die Oberflächenbehandlung erklärt sich aus dem Material, das nach dem Brechen zuerst so weich ist, daß es mit Messern bearbeitet werden kann. Nr. I E 350.

Nr. 570. Urbinatischer Kalkstein. H. 0,75 Br. 0,265. Nr. I E 351.

Nr. 571. Istrischer Kalkstein. H. 0,96 Br. unten 0,30. Der Inschrift nach von einem Weihwasserbecken. (Schottmüller, Amtl. Berichte, XXXVIII, 1916/7, S. 123/4.) K. F. M. V.

Nr. 572/3. Mit Seide und Goldfaden auf Seide gestickt. (Bardini, 1899, Nr. 231 u. 234.) Prächtig verzierte Kissen sind auch an Grabmälern dargestellt; so an dem Ludovico Sforzas von Solari in der Certosa von Pavia. — Reicher Leinendurchbruch ist schon im 14. Jahrhundert nachzuweisen (Fresko des Pax von Lorazetti im Palazzo Pubblico in Siena). Ein jüngerer Kissenbezug, der farbig in dieser Technik ausgeführt ist, befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Nr. 574. Roter Atlas, in Aufnäharbeit mit Goldfäden bestickt. H. 0,36 Br. 0,47. (Beckerath, Nr. 860.)

Nr. 575. In Aufnäharbeit mit Seide und Goldfäden bestickt. (Bardini, 1899, Nr. 237.)

Nr. 577—579. Auf der Mostra d'Arte Umbra Antica (1907) in Perugia war zum ersten Male eine größere Anzahl dieser derben Leinenwebereien (als Sammlung Mariano Rocchis in Rom) zu sehen, und bald danach wurden sie in italienischen Fachzeitschriften und Venturis Storia dell'Arte Italiana, V, S. 1075, als volkstümliche Industrie Perugias eingehend gewürdigt. Die meisten Muster stammen aus dem 15. Jahrhundert; etliche aus früherer Zeit. Die älteste Darstellung vom Anfang des 14. Jahrhunderts auf Giottos Hochzeit zu Cana in der Cappella dell'Arena zu Padua; ferner solche auf den Abendmahlsfresken von Fra Angelico in Florenz, S. Marco, Cosimo Rosselli in der Sixtinischen Kapelle zu Rom und Lionardos Abendmahl in Mailand. Eine weite Verbreitung ist danach gewiß. Beachtenswert die aus der Webetechnik erwachsene strenge Stilisierung der meist phantastischen Tiergestalten.

Nr. 583/4. (Vgl. auch hier S. XIIr.) — Daneben sei auf das seltene Beispiel einer bemalten Leinentapete (Abb. 13) hingewiesen. Auch ganz große Holzschnitte dürften als Wandbedeckung gelegentlich seit dem 16. Jahrhundert verwendet worden sein.

Nr. 585. Bronze. H. 0,15 Br. 0,31 F. Goldschmidt: Die italienischen Bronzen der Renaissance (Berlin 1914, Nr. 241).